

三好達治の二行——『測量船』収録詩篇を中心に——

國中治

一、はじめに——「雪」と「甃のうへ」——……………	八
二、一行詩と二行詩——「春」と「春」——……………	九
三、二行一連形式の詩——島崎藤村から谷川俊太郎まで——……………	二七
四、二行の詩想と機能——「乳母車」と「大阿蘇」——……………	四〇
五、散文詩のなかの太郎と次郎——「峠」と「街」——……………	四四
六、おわりに——「祖母」とその他の二行——……………	六五

一、はじめに——「雪」と「整のうぐい」——

吉田健一『詩に就て』（青土社、一九七五年一〇月）は、表題も装幀もいたって簡素な、あえて人目に立つのを避けようとしているような本である。だが、中身は目覚ましい。この本では歴史的・理念的には文学の本源に位置しながら、現象としては（少なくとも二十一世紀第一四半期の日本では）文学の周縁に追いやられている（詩）を、先入観や通念を極力排除して原理的に解明しようとする精緻な思索の軌跡が展開されている。と同時にこれは、文学や芸術に関する著者の該博な識見と教養を駆使した古今東西の詩についての考究によって、人間の普遍的な心性や文明のあり方にまで肉薄してみせる挑戦的な書物でもある。考察は多面的なアプローチによって行なわれているが、詩篇の具体例が類書に比べて不思議なほど少ないことも、この本の特徴に数えられそうだ。そのような書物のなかに、〈太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ〉という一行が組み込まれている。つまり吉田健一の鑑識眼によれば、三好達治「雪」は、日本詩において特別な位置を占める作品ということになる。その見解に異存はないが、しかしなぜ、〈太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ〉という一行だけが引用されているのか。この点については腑に落ちない。比較的長い詩篇の場合は、引用が部分的になるのも当然の措置であると納得できる。しかし、三好達治「雪」は二行詩である。

太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。

次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ。

なぜ、この二行をそのまま文中に組み入れなかったのだろう。この疑問を解くためには、まず『詩に就て』の当該箇所を確認しなければならない。

吉田健一はフランソワ・ヴィヨンの *La pluie nous a debuez et lavez* と与謝蕪村の「かきつばたべたりと鳶のたれてける」を例に引いて、どちらも意味の上では一見優雅とはかけ離れているが密やかである点で詩としての資格を備えていると述べ、さらに抑制・静寂を旨とする限りその言葉は優雅であり、それゆえ詩となり得る、と主張している。そして〈平安朝の襲ねに用ゐられた間色の配合〉の優雅さについてしばし論じた後、次のくだりが来る。

詩に就て一言へることはこれが自然な調子で誦されもすれば黙読もするものであることである。

太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。

これはその通りの調子でしか読めないものでそこから詩の世界が拡るといふことは優雅の世界が拡るといふことと少しも変ることはない。従つて詩が必ず他の凡ての詩と繋つて詩の世界をなすといふことを優雅の

世界に帰すると言ひ直すことも出来て又詩はその世界の一部分をなすものであつても色や形の優雅、或は暮し方の優雅さへも結局は精神から発するものであつてその精神に優雅、洗練を先づ教へるのは言葉とその言葉の洗練であるから詩は優雅の世界でもその中心をなしてゐる。

このように（太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ）は、作品の名も作者の名も伏せられたまま、一本の杭のように言葉の流れのなかに立たされている。読者が前後のページをどこまで繰つても作品名と作者名を見出すことはできない。それほどまでに三好達治「雪」は人口に膾炙した作品だと吉田健一には見なされているわけである。もつとも、作品名や作者名と切り離すことで、この一行が密やかさを以て優雅と評されるのに恰かな表現——すなわち（詩）——であること、そして誦読にも黙読にも適した作品であることを自ずから証明することを期したのでと、吉田の意図を推察することもできる。だがそれでもまだ、私の違和感は氷解しない。吉田の見解や意図を受容することと、「雪」からの一行だけの抽出を認めることは別の次元に属する問題なのである。「雪」については発表直後から現在に至るまで膨大な解釈が案出されている。読者にアプローチの容易さを印象づける外貌（容易く見えるのはしばしば錯覚なのだが今は問わない）と、読者の想像を喚起する力の大きさをこの詩が備えているからだろう。諸家の解釈を誘い、諸家の想像を掻き立てる以上、当然ながら多様な読みを招来する。この詩を読み解く際どのような（分岐路）が生じるかを、入沢康夫は次のように簡潔に整理している。

（前略）（イ）「太郎」と「次郎」を兄弟と見るか、見ないか、（ロ）「太郎の屋根」と「次郎の屋根」は、同一

の屋根か、違う屋根か、（ハ）その在り場所は同じ土地か、違う土地か、都会か、田舎か、（中略）さらに加へて、誰が「太郎」「次郎」を「眠らせ」るのか、について、議論が分かれてくる。

（入沢康夫「太郎を眠らせ……詩の解釈とは」『現代詩読本 三好達治』思潮社、一九八五年九月）

一九七九年四月という擱筆の日付をもつこの文章はやや古いが、管見に入った限りでは、その後に出された「雪」の解釈で入沢の座標軸による測定を拒むものはないようだ。ここで私見を述べておくと、〈次郎〉あってこそ〈太郎〉、〈次郎の屋根〉あってこそその〈太郎の屋根〉、という把握の仕方を根底に据えることが解釈の前提になると考える。現実社会ではむしろ〈太郎〉だけでも人間の成立要件として十分だし、文学の世界でも三好自身に〈太郎〉ものと呼べそうな一群の詩篇があるように、作者が自己を投影した分身として虚構の世界に特定の個人を設定することはごく自然な行為である。だが「雪」の場合は事情が違う。〈太郎〉は、〈次郎〉との均衡を得て初めて作品中に自己の定位置を獲得できる。〈次郎〉による相対化が〈太郎〉の絶対化を保証している、といい換えてもいい。〈太郎〉はいわば相対的な存在であることよって「雪」における絶対的な存在となり得ているわけで、これは〈次郎〉にも共通する。つまり〈太郎〉と〈次郎〉はともに相手の分身でもあり、相手の本体でもある。そしてこの相対性の連続が〈三郎〉、〈四郎〉、……とつづく次の二行を喚起し、その二行がさらに次の二行を喚起し、……という想像力の展開を牽引することになる。〈太郎〉と〈次郎〉の間に意義や価値の小・人間としての優劣・長幼や貧富の差などはない（あったとしても意味はない）。ただ果てしなく連なる相似形の露頭を読者に識別させるため仮に付された記号として、「雪」のなかのしかるべき位置にあらわれるのが〈太

郎〉であり〈次郎〉なのである。このような見方はクローン人間の容認・推奨のように受けとられそうだが、私は、全く同一の人間が量産される図を想像してはいるのではない。要は〈太郎〉と〈次郎〉が交換可能な存在であり、ただしそのためには両者とも存在している必要がある、さらにいえば〈太郎〉も〈次郎〉も〈三郎〉も〈四郎〉もみな異なるがゆえに交替にも連携にも意味があるということなのである。吉田健一が「雪」から一行だけを引用したのは韻律の美を読者に訴えるためであろう。が、イメージより韻律に重点を置くとしても、やはり私には、〈太郎〉と〈次郎〉との間にある共通点と相違点の確認を怠ってはいけないと思われるのである。

吉田健一にいわせれば改めて説明するまでもないことなのだろうが、念のため述べておくと、「雪」は『青空』25号（一九二七年三月）に他の四篇——「罨」、「鵜」、「雪」（前掲とは別の作品）、「都」——とともに発表された三好達治の最初期に属する作品であり、第一詩集『測量船』（第一書房、一九三〇年一二月）の巻頭から三番目に収められている。ちなみにこの号に発表された五篇のうち「雪」以外の詩集収録作は「罨」一篇。これは巻頭から六番目の位置にある。『測量船』は形式・語法などの観点からいえば多種多様な作品が収録されており、そういう表現上の不統一が良くも悪くもこの詩集の大きな個性となつてゐる。その巻頭に並ぶのが「春の岬」、「乳母車」、「雪」、「顰のうへ」、「少年」、「罨」、といった作品群である。これら啞然とするほど完成度の高い詩篇が次々にあらわれる『測量船』巻頭は圧巻、というよりむしろ異様である。異様というのは、これらが情趣・規模の両面においていずれも可憐といいたくなるような詩篇であるにもかかわらず完成度の高さにおいて圧倒的だからであり、三好が本格的に詩作に精力を傾注するようになってからさほど時日の経たないうちに成立した作品だからでもある。出発直後に絶頂に到達してしまつた詩人はその後、どのように自らの創作を展開させていくのだ

ろう。しかしこの疑問ないし懸念は、初出誌と照合すれば見当違いであつたことが速やかに判明する。

国語教科書の定番ともいえる作品「整のうへ」を例に、その構成要素である詩語や詩句を初出誌発表の他の詩篇と照合してみよう。まず「整のうへ」を引用する。

あはれ花びらながれ

をみなごに花びらながれ

をみなごしめやかに語らひあゆみ

うららかなの聲音空にながれ

をりふしに瞳をあげて

翳りなきみ寺の春をすぎゆくなり

み寺の薨みどりにうるほひ

廂々に

風鐸のすがたしづかなれば

ひとりなる

わが身の影をあゆまする整のうへ

今挙げたのは詩集収録形である。初出形との異同は後半に三ヶ所ある。初出では第八行の〈廂々〉が〈廂廂〉、

第九行の〈風鐸〉が〈風鈴〉、第十一行（最終行）の〈わが身〉が〈わがみ〉だった。寺院の廂に提げているのは風鈴より風鐸がやはり自然だろう。初出の第九行は誤植と思われる。他の二ヶ所はいずれも表記の変更で、作品全体の完成度に決定的に関与するほどの相違ではない。より注目すべきは初出誌の前後のページである。『青空』17号（一九二六年七月）に三好達治は三篇の詩を発表している。総題〈詩三篇〉のもとに、まず「王に別れる伶人のうた 丸山薫に」、次に「甃のうへ」、そして「夕ぐれ」が並ぶ。『測量船』に収められたのは「甃のうへ」一篇だが、他の二篇も「甃のうへ」と情調が似通っており、事実それを醸し出すと考えられる詩行の構成や詩語の選択・配置などの類似がこれら三篇には認められる。たとえば室生犀星と萩原朔太郎が開発した動詞の連用中止法を活用した詩句〈花びらながれ／花びらながれ〉はこの詩の韻律や情趣の基調といえるが、「王に別れる伶人のうた」にも〈花はちり／花はちり〉が冒頭近くに組み込まれ、作品のベクトルを決定づけ推進する役割を果たしている。もつとも、〈花びらながれ／花びらながれ〉と〈花はちり／花はちり〉との懸隔も指摘しなければならぬ。改めて比較するまでもなく、前者の方が遙かに優雅であり美麗である。「甃のうへ」と親近性のある表現や重複する表現を「王に別れる伶人のうた」から抽出すると、〈ゆるやかに象があゆめば／み座ゆれ／ゆれ光り／金銀の鈴がなるなり〉は〈をみなごしめやかに語らひあゆみ（中略）すぎゆくなり〉に、〈象の鼻／をりふしに空にあげられ／のびちぢみ／樂しげに／樂しげにみゆきするなり〉も〈をりふしに瞳をあげて／翳りなきみ寺の春をすぎゆくなり〉にほぼ重なり、〈ひとびと／うつつなる眼をぬぐふなり〉は〈ひとりなる／わが身の影をあゆます甃のうへ〉と似たような軌跡を描く。就中、〈ゆるやかにあゆむ〉象と〈しめやかにあゆむ〉若い女との類似性、〈をりふしに〉という詩句の共有、〈うつつなる〉と〈ひとりなる〉との韻律・文法両面での

類似性は見逃せない。

もう一つの同時発表作「夕ぐれ」も見ておこう。比較的短い詩なので全行を挙げる。

夕ぐれ

ほの白き石階きどほしをのぼり

女こそは

しぬびかに祈りするなれ

眼をつむり

ほのかなる囁きをもて

背せなまるう

み仏に祈りするなれ

ひとりなる

皮膚あをきみ寺のわらべ

かかる夕ぐれ

人霊のあゆみを知りけり

「甃のうへ」では若い女が〈しめやかに語らひあゆ〉んでいたが、この詩では女が〈しぬびかに祈〉っている。
〈しぬびかに〉と〈しめやかに〉とが似通っていること、〈祈りするなれ〉〈み仏に祈りするなれ〉という詩句が
〈花びらながれ／花びらながれ〉を想起させることはいうまでもない。だが最も重要なのは、単独で一行を担う
〈ひとりなる〉を二篇が共有することだと思われる。〈ひとりなる〉は主題の表出に直接関与して作品を結論の収
斂へと導く詩句であり、すべて平仮名表記であることによっても全行のなかで一際目立つ存在である。

詩句や詩行、あるいは構成が似通っていたり重なっていたりするのは実は同じ号の誌面だけにとどまらない。
『青空』18号（一九二六年八月）の三好達治のページを開くと、総題〈詩四篇〉のもとに「少年」、「ニーナ 武田
麟太郎に」、「物語」、「夜 沖磨に」が並んでいる。四篇中『測量船』に収録された唯一の詩「少年」の第一行
「夕ぐれ」は、その前号の三番目の詩「夕ぐれ」の第一行をそのまま転用したもののように見える。ただし自己
模倣に陥らぬよう、〈皮膚あをきみ寺のわらべ〉は〈美しい少年〉に周到に反転させられている。とはいえ〈皮
膚あをき〉薄幸な子のイメージは作者にとつて捨て難いものであったらしく、二番目の作品「ニーナ」で語りか
けられる女・ニーナは〈眼の隈の青い〉女と設定されている。幸薄く貧相な子どものイメージは、やがて〈皮膚
に青い脂肪の沈殿した〉中国人の少年に転化する（「蝙蝠と少年」『青空』24号、一九二七年二月）。また、「夕ぐれ」
で背中を丸くして仏に祈りを捧げていた女のイメージは、やがて〈釣針のやうに背なかをまげて〉行方知れずにな
ってしまった〈彼〉の母親の姿に変容する（「餅」『青空』25号、一九二七年三月）。

こうして見ると、詩人の初期の作が啞然とするような傑作ばかりでないことは明らかである。試行錯誤の渦
中になれば、当然ながら作品の出来栄はさまざまである。三好達治がこの時期、同一の主題で複数の詩作を行

なっているのは特定の主題に執着したからだけでなく、特定の詩形や様式に精通すること、あるいは特定の語彙やイメージを敷衍して作品化することを自己に課していたからだと思われる。試みの結果がどうあれ、初出誌と詩集とを比較検討した限りでは作者の批評眼に曇りや狂いはない。そのように見える。もともと、詩集編集の際、作品を取捨選択し配列する基準は作者の批評眼に基づくものだけではない。詩集『測量船』とそれを編んだ詩人三好達治の幸・不幸については後で触れたい。

二、一行詩と二行詩——「春」と「春」——

『測量船』には「雪」の他に二篇の二行詩が収録されている。詩集の最初のページを開いた読者を迎えるのは、次の二行詩である。

春の岬

三好達治

（『測量船』）

春の岬旅のをはりの鷗どり

浮きつつ遠くなりけるかも

これを二行分かち書きの短歌とする見方もあるが、短歌の表記は四行分かち書きというのが三好の流儀である。⁽³⁾

短歌の音数律を採用していることのみを以て詩集収録作を短歌と呼ぶことはできないと考える。巻頭詩「春の岬」の後、「乳母車」を挟んで、あの「雪」が来る。そこからまた少し先に進むと、巻頭から九番目に第三の二行詩「春」がある。

鶯鳥。——たくさんいつしよにゐるので、自分を見失はないために啼いてゐます。

蜥蜴。——どの石の上にのぼつてみても、まだ私の腹は冷めたい。

機智と諧謔に富むこの詩は、ほとんど模倣といいたくなるほどルナールの影響が露わである。「春」制作に際してヒント以上のものを三好に与えたのは、というより「春」のような発想と形態をもつ作品が〈詩〉たり得ることを三好に教え、その制作を促したのは、ルナールの次のような作品だと思われる。

囁き

ルナール作／岸田國士訳

〔『葡萄酒の葡萄作り』〕

花——今日は日が照るかしら。

日向葵——ええ、あたしさへその気になれば。

如露——さうは行くめえ。おいらの料簡一つで、雨が降るんだ。

野苺——なぜ薔薇には棘があるんだらう。薔薇の花なんて食べられやしないわ。

生簀の鯉——うまいことを云ふぞ。だから、おれも、人が食やがしたら、骨を立ててやるんだ。

薊——さうねえ、だけど、それぢやもう遅すぎるわ。

壁——何だらう、背中がぞくぞくするのは。

蜥蜴——おれだい。

三好達治ばかりではない。安西冬衛もルナールを髣髴とさせる組詩を制作している。夥しく書かれたであろうこの種の詩篇のごく一部とはいえ、これらを併せ見れば、岸田國士のしなやかな言語感覚によって濾過されたルナールの言葉やイメージが、当時の若手詩人たちにとっていかに新鮮な魅力を放つものだったか、いかに自己の創作にとつて示唆的な存在だったかがわかる。

鴨 春は私^{あたし}から始まるのよ。ホラ「鴨の外には誰も春を語るものはない。おお、まあ、なんといふ鴨の群だ」つてチエーホフつてひとが言つてるぢやあないの。

猫 フン、「どこからか月さしてゐる猫の恋」つてネ。

壁に掛けた地図 ポカポカしてくると、そこら中が痒くつて――

黒い眼鏡をかけた吊洋燈 日が永いなあ。

（安西冬衛「春」『軍艦茉莉』厚生閣書店、一九二九年四月）

生物と無生物が入り混じつての勢力争いは、ときに不条理や残酷な様相を垣間見せるものの、全体的な情趣としてはその馬鹿馬鹿しさゆえに長閑で楽しい。ルナールが日本の新進詩人にもたらしたのは会話形式ばかりではない。ルナールが蟻の行列を（333333333333……）（「蟻」）と表現しなければ、三好が「酒精の銀の夢」に耽る嬰兒を（どんよりと曇る亜刺比亞数字の3）（「玻璃盤の嬰兒」『青空』16号、一九二六年六月）という抒情性と即物性の融合したイメージで捉えることはなかっただろうし（少なくとも人間の「嬰兒」を数字であらわす発想と勇氣はもち得なかったはずだ）、ルナールが鴉の鳴き声を（なんだ？ なんだ？ なんだ？）（「鴉」）と表現しなければ、三好の散文詩「鴉」（「測量船」所収）で鴉に変身させられた（私）が（ああ、ああ、ああ、ああ、）と鳴くこともなかっただろう。そして、ルナール「蝶」二つ折りの恋文が、花の番地を捜してゐる（示唆がなかったならば、三好の四行詩「本」（蝶よ 白い本／蝶よ 軽い本／水平線を縫ひながら／砂丘の上を舞ひのぼる）（「南窗集」所収）はその発想の緒につくことさえ難しかっただろう。身近な小動物や植物も見立て次第では必要十分な詩材になるといふ発見と認識は、三好達治の四行詩時代を強く促し堅固に支えるものといえる。

だがここでは四行詩でなく、先に引いた二行詩「春」にもう少し吟味を加えたい。この作品は初出では次のよ

うな形だった（『青空』28号、一九二七年六月）。

I

鶯鳥。沢山いつしよにあるので、自分を見失はないために鳴いてゐます。

II

— 蜥蜴。—— どの石の上のつてみても、私の腹は冷たい。

細かい字句の異同、ダッシュの用い方の相違なども見逃せないが、二行の配合によって成立しているかに見える詩集収録形に対して、初出形ではそれぞれの詩行が単独で一篇を担っている。それが最も重要な相違点である。三好達治は一行詩として発表した二つの作品を、詩集収録に際して一つの二行詩に仕立て直してしまったわけがある。なぜこのような改作が行なわれたのか。この操作の基底には三好の一行詩に対する阻隔感と二行詩に対する親和感がある、といつてはむろん独断に過ぎるだろう。改作の理由をそれだけに求める早計は慎まなければならない。だが三好達治の全詩業を見渡すと、一行詩と二行詩の懸隔は紛れようもない。三好達治の詩集に二行を単位として構成された作品は夥しいが、一行詩は一篇もないのである。これは、実はかなり奇妙な現象である。初期の三好達治が『亜』『詩と詩論』『詩・現実』などの前衛的な詩誌を拠点にモダニズム詩運動の一翼を担い、安西冬衛、北川冬彦、丸山薫らとこの運動を推し進めるなかで自らの詩法を模索しつつ構築していったことはよく知られている。読みやすいように多めに行分けを施した散文と本質的には何ら変わらない前代の詩に対するア

ンチテーゼとして、既定の形式であった行分けに依拠することなく詩が〈詩〉であることを自ら証明する方策として、当時のモダニズム詩人がいわば背水の陣を敷いて自己に課した形式が短詩と散文詩であった。とすれば、この運動への真摯かつ意欲的な取り組みを同士にも自分自身にも認めさせるのに、短詩の制作は必要不可欠な営為だったはずである。事実、モダニズム詩の同士たちは短詩という領域で目覚ましい成果をあげた。次に挙げる二篇は現在ではモダニズムの短詩の代名詞ともなっている。

馬

北川冬彦

〔検温器と花〕ミスマル社、一九二六年一〇月

軍港を内臓してゐる。

春

安西冬衛

〔軍艦茉莉〕厚生閣書店、一九二九年四月

てふてふが一匹韃靼海峡を渡つて行つた。

これらはたしかに一読忘れ難い極めつきの逸品だが、当時のモダニズムの短詩がこのような印象の鮮烈さに軸を置く——現実・日常の異化を第一の目的とする——作品とその亜流の範疇にとどまっていたならば、その後の日本の詩の色合は現在のそれと大きく異なっていたと思う。一口に短詩といっても、実際には作者の資質や志向

の違いが（代名詞）からの明確な偏差を創作にもたらすことがある。日本の近現代詩において、この偏差は表現の生成には往々にしてプラスに作用したように思われる。そうでなければ次のような佳品は生まれ得なかつただろう。

寒暖計

竹中 郁

〔黄蜂と花粉〕海港詩人倶楽部、一九二六年二月

おお この人造血管の鋭敏さよ！

冬眠を終へて出てきた蛙

草野心平

〔第百階級〕銅鑼社、一九二八年一月

両眼微笑

黄昏

丸山 薫

〔帆・ランプ・鷗〕第一書房、一九三二年二月

河は黒く——白い花を一輪、胸に灯してゐる。

モダニズム詩とは異なる水源から流れ出た短詩もむろんあって、たとえば三好達治に詩への覚醒を促しその死

まで多大な影響を与えつづけた萩原朔太郎にも、三好達治の信頼厚い弟子として戦時中は経済的に三好を支援し戦後は三好の顕彰に尽力した杉山平一にも、次のような秀逸な短詩がある。

極光

萩原朔太郎

〔蝶を夢む〕新潮社、一九二三年七月

懺悔者の背後には美麗な極光がある。

顔

杉山平一

〔青をめざして〕編集工房ノア、二〇〇四年九月

人が歩いてくる みんなカオをつけて。

旅

杉山平一

〔青をめざして〕

桜の花は、田舎の小さな駅によく似合う

短詩を自己の核となる形式と思いい定めて咳きのような作品を残した八木重吉も、一九二〇年代の詩人である（三好達治より二歳年長）。八木の特徴が顕著な一行詩を引いておこう。

かへるべきである　ともおもわれ^ヌる

〔おもひ〕『秋の瞳』新潮社、一九二五年八月

木に眼が生^なつて人を見てゐる

〔冬〕『貧しき信徒』野菊社、一九二八年二月

以上、短詩という呼称のもとにあえて一行詩ばかりを引用したのは、むろん三好達治の短詩との差違を浮かび上がらせるためである。萩原朔太郎の一行詩は例外的な作なので同列に扱うのは難しいが、概ね同世代の詩友たちはこぞって一行詩を手がけ、多少の温度差はあれ、ほとんどみながある程度（以上）の成功を収めている。にもかかわらず、ひとり三好達治だけはモダニズムの隆盛期にも短詩は二行止まりであった。一行にまでそれを徹底することはなかった。その代わり三好は、二行の多彩な変奏に工夫を凝らすことによつて自らの詩法を切り拓いていく。ただし三好の詩法の考察に入る前に、短詩の表題の意義を確かめておく必要がある。一行詩も二行詩も本文だけで成立しているわけではない。そのことを看過するわけにはいかない。

一行詩と二行詩との相違を検討の対象とするとき、表題（の存在感・機能）を閉却することはできない。短詩における表題は、脇役でも、作品の識別票でもないからである（むろん、理念上は長篇詩においても同じことがいえる。だが、表題と本文が終始揃つて読者の眼前に存在する短詩に対して、長篇の場合は詩行の展開に伴う表題効果の稀薄化を勘案する必要がある、しかもこの稀薄化の度合が各人各様であるという厄介な事情もある）。今挙げた一行詩のうち、北川冬彦「馬」、安西冬衛「春」、竹中郁「寒暖計」、草野心平「冬眠を終へて出てきた蛙」の四篇は、表題と本文が代替不能な関係で結ばれている。読みの過程に即していえば、表題がまず読者の目に入り、そのイ

メージが有機的に作用しなくては次の一行が詩と認識されることすら覚束ない諸篇である。一方、萩原朔太郎「極光」、杉山平一「顔」、八木重吉「おもひ」などは表題と同じ語が作中に組み込まれていることが端的に示すように、表題が詩を成立させる条件として不可欠、とまではいえない諸篇である。表題と同一の語が本文中に組み込まれているという点で、これらは三好の二行詩「春の岬」「雪」と共通する。丸山薫「黄昏」の表題は作品の興趣・情趣を高めていることはたしかだが、「馬」や「寒暖計」のような謎解きの機能を果たしているわけではない。つまり、一篇の要諦とはいえない。同じことは杉山平一「旅」の表題と本文との関係についてもいえるだろう。唯一、八木重吉「冬」だけは表題と本文とが非日常的な緊迫した関係を結んでいる。八木はモダニズム詩運動とは別の経路で自己の詩風を確立した詩人だが、日常を華々しく歪曲するモダニズム詩の空間把握の方法と過剰な自意識にさいなまれる心情との幸運な接点（主体の痛苦は措くとして）を、ここに看取してもあながち的外れではないと思う。

では次に三好の二行詩について。と、事を進めるわけにはまだいかない。確認すべきは短詩の表題の存在意義だけではなかった。二行詩が三好達治の専売特許でない以上、三好詩の二行の諸相を組上に載せる前に、その前提を確認し状況を把握するため、三好の先輩や同世代の詩人たちが残した二行詩も瞥見しておかなければならない。竹中郁は二行詩の相当な妙手であるし、北川冬彦と安西冬衛にはそれぞれの代表作と見なし得る二行詩がある。八木重吉はこの形式において、そこにはその言葉を置くしかない、と直ちに読者を納得させる切実さを醸成することに成功している。

雪 竹中 郁

〔「黄蜂と花粉」〕

だまつて この羽毛に埋れてみよう
きれいな白鳥の羽交締だ！

インク壺 竹中 郁

〔「ドノゴトシカ」一九二九年一月、未刊〕

いい詩が沈んでゐやしないか？
重たいペン先で僕はさぐる。

椿 北川冬彦

〔「検温器と花」〕

女子八百米リレー。彼女は第三コーナーでぼとりと倒れた。

落花。

ラツシユ・アワア

北川冬彦

〔「検温器と花」〕

改札口で

指が 切符と一緒に切られた

犬

安西冬衛

〔軍艦茉莉〕

彼女は西蔵の公主を夢にみた

寢床は花のやうによごれてゐた。

秋

安西冬衛

〔軍艦茉莉〕

横町一杯の翳雲

あの邸いへの開あいたことのない鎧よろひ扉

無雑作な 雲

八木重吉

〔秋の瞳〕

無雑作な くも、

あのくものあたりへ 死にたい

かなしみ

八木重吉

〔秋の瞳〕

このかなしみを

ひとつに 統ぶる 力はないか

復讐

村野四郎

〔罨〕曙光詩社、一九二六年一〇月

何時刺さつた棘であるのか、

うつくしい血が掌へながれてゐる――

こころ

室生犀星

〔青き魚を釣る人〕アルス、一九二三年四月

ひとに告ぐべきことにはあらぬ

しづかにこころ抱きて

断章 その一

室生犀星

(『青き魚を釣る人』)

ゆきふらばわがつみとがの
ただに許されむとこそ

断章 その二

室生犀星

(『青き魚を釣る人』)

月あをみ

逢はれずかへりぬ

田園詩

立原道造

(手書き詩集『日曜日』、一九三三年五月)

小径が、林のなかを行ったり来たりしてゐる、
落葉を踏みながら、暮れやすい一日を。

僕は

立原道造

(『日曜日』)

僕は 脊が高い 頭の上ですぐ空がある
そのせるか 夕方が早い！

日 日 杉山平一

〔夜学生〕第一藝文社、一九四三年一月）

夏の海に仰向けに浮いて 青く遠い空を眺めてゐた

満身の力をこめて 一心に木ねちを締めつけてゐた

紙幅の都合もあつて挙げられる詩篇は限られるが、今引いた作品だけでも、一篇ごとに短詩ならではの瞬間的浮遊感を堪能することはできる。事実、三好達治以外の詩人による二行詩の名作は少なくない。瀟洒な謎解きを展開する竹中郁の作品は主題が重かろうと常に軽やかさを失わないし、北川冬彦のよく知られた二篇は、大正期に生まれた作とは俄かに信じ難いほどのイメージの新鮮さを備えている。安西冬衛は二行詩でもこの詩人らしい官能性と神秘性を確実に表現に盛り込んでいる。淡々とした濃密さという背理が飄然と詩的形象を担っている様にはやはり目をとめずにはいられない。しかし総じていえるのは、三好達治の二行詩に比べると、どの作品も第一行と第二行との差違——語彙・文法の上でも字数の上でも——が大きいということだ。三好「雪」の第一行と第二行の差違は〈太郎〉と〈次郎〉の違いだけである。漫然と眺めるだけの、あるいは読み飛ばしがちな読者で

あれば気づかずに通り過ぎてしまいそうな、微妙な違いである。その微妙さが、寄り添って並ぶ二つの詩行の、自ずから抑制された端然たる佇まいを保証している。一方、他の作者は二つの詩行の間に段差を設け、その段差をできるだけ際立たせることによって、僅かな字数で物語あるいはイメージの劇的な転換を図ろうとしている。三好以外の詩人の手になる二行詩の多くはそのように見受けられる。

もともと、最後に挙げた二人の後輩詩人、立原道造と杉山平一の場合は別である。同年生まれの立原と杉山が大学も同人誌も共にする親密な間柄にあったことは周知に属するが、両者の二行詩には類似点より相違点の方が目立つ。三好の詩との関わりも視野に入れれば、両者の差違はより鮮明に浮かび上がり、その理由の推察も容易になると思われる。

立原道造が残した三冊の手書き詩集のうち、最初の一冊『さふらん』（一九三三年九月）に収められたのはすべて四行詩である。三好達治の四行詩への傾倒ぶりが刻印された『さふらん』は、四行という形式ばかりでなく、語彙や語法の点でも三好達治や堀辰雄からの影響が顕著である。ところが二番目の手書き詩集『日曜日』になると、その作風は一変する。この詩集にはさまざまな形式の作品——たとえば一行詩も散文詩も——が収められており、それは作者の試行錯誤の少なくとも一端を反映した結果であると考えられる。しかし個々の表現には制作の苦闘を感じさせる痕跡など気配すらない。立原道造の詩は慎重に選択された言葉が精妙に配置された世界である。といえ、その厳正さが何かしら重く堅苦しい印象を喚起してしまうのが道理だが、そのような重厚堅固直から自然に完全に切れているのも立原詩の特徴である。小規模ながら、そういう立原道造の個性によって統括された世界が『日曜日』には早くも成立しているのだ。三好流の四行詩から脱出しようとする模索するなかで、代替

となる明確な目標地点をもたぬまま、立原は『日曜日』を制作した。とすれば、『日曜日』の諸篇を作ることとは自己の詩風に彼自身が覚醒することでもあったのではないだろうか。『日曜日』収録の二つの二行詩は、時間・空間の接続と重層化、〈小径〉という表記、〈林のなかの歩行〉〈落葉を踏む〉〈暮れやすい一日〉〈夕方の空〉といった詩句のイメージや発想の点で、まだ三好達治からの影響が歴然としている。だが、立原道造の『萱草に寄す』や『暁と夕の詩』に触れたことのある読者なら、一読して作者の名をいい当てるにちがいない。「田園詩」と「僕は」には、立原独自の詩語の管理システムが着実に稼動しているからである。

では、杉山平一「日日」の方はどうだろう。少しだけ離して配された二つの詩行を吟味してみよう。これらは意味内容の上では異なるものの、主語が省略されている点、〈〜て〜てゐた〉という形に整えられている点では共通しており、字数も同じである。さらに〈海に仰向けに浮いて〉いること、〈青く遠い空を眺めてゐる〉こと、〈一心に木ねぢを締めつけてゐる〉こと、など語り手の状態を示す要素を勘案すると、この詩が、青い海と青い空の遠さを慕ってやまなかつた「雪」の詩人へのオマージュであるかのように見えてくる。〈一心に木ねぢを締めつけ〉るのは詩作への強い意気込みと深い祈念のあらわれと読める。この詩句を特徴づけるのは、やはり〈木ねぢ〉であろう。やはり、というのは杉山平一のその後の詩歴が〈木ねぢ〉の重要性を否応なく証明しているからである。杉山の詩篇に最晩年まで〈木ねぢ〉がしばしば登場し、不器用ながらも直向きに、かつ根気よく創作に励む作者の心構えの表象でありつづけたことは、杉山の読者には自明のことである。仰向けに横たわっている姿勢を重視するならば、この詩と三好「雪」との繋がりも見えてくる。場所が〈夏の海〉に設定されたのは、冬の屋内との対照性を明確にしておく意図があつたことと思われる。つまり杉山平一の二行詩「日日」は、三好

達治の代表作「雪」の変奏という方法で制作された、杉山の三好へのオマージュだったのではないだろうか。この考えが久しく私の脳裡に居座っている。

三、二行一連形式の詩——島崎藤村から谷川俊太郎まで——

収録詩篇の多様性——換言すれば〈不統一〉——が詩集を特徴づけている、と先に『測量船』について述べた。多様性の一端を挙げれば、文語・口語・それらの混交、行分け詩も散文詩もあり、俳文に形式を借りた作品もある。『測量船』は三好達治の詩集のなかで最も多くの読者に恵まれ、最も多く研究の対象ともされてきたから、〈不統一〉という個性をもつに至った創作・編集の事情についても夥しい証言や見解が提出されている。萩原朔太郎、室生犀星、山村暮鳥、堀口大宇（の訳出した詩）といった師や先輩からの影響とそこからの脱出志向、同人誌『青空』の盟友・梶井基次郎との相互関係、既に触れたがモダニズム詩運動のなかでの試行錯誤。これらに三好自身の伝記的な問題を絡ませる言説はいずれも説得力に富む。しかし本稿では、そのような人的関係や時代状況、詩人の問題意識よりも、結果として残された作品自体の検討を通して詩人の特性に肉薄したいと考えている。

純粋な二行詩——といういい方が適切であるかどうかはわからないが、『測量船』に収録されている二行だけの二行詩（純粋な二行詩）は前章で引いた三篇だけである。だが二行詩の概念を拡大すれば——純粋性に固執しないとすれば——二行で一連を構成する形式も二行詩の延長上にあると見なし得るのではないだろうか。二行を

一単位とする発想やレトリックには、作品全体の長短にかかわらず、類縁性・近似性が認められるのではないだろうか。この二行一連形式の作品が『測量船』には四篇収められている。⁽⁷⁾詩集での登場順に挙げると、「湖水」、「草の上」、「菊」、「パン」。このうち「草の上」は四つの詩からなる連作であり、二番目以降の作品が二行一連形式を採っている。「湖水」は巻頭から七番目に置かれていたので巻頭詩篇の一つと教えることも可能だが、他の三篇はいずれも詩集後半に配されている。『測量船』巻末を飾る「パン」には、やはり特別な意味が託されていると解すべきだろう。⁽⁸⁾すべて二行一連で統一されている「湖水」、「菊」、「パン」を挙げる。

湖水

三好達治

（『測量船』）

この湖水で人が死んだのだ

それであんなにたくさん舟が出てゐるのだ

葦と藻草の どこに死骸はかくれてしまったのか

それを見出した合図の笛はまだ鳴らない

風が吹いて 水を切る艫の音櫂の音

風が吹いて 草の根や蟹の匂ひがする

ああ誰かがそれを知つてゐるのか

この湖水で夜明けに人が死んだのだと

誰かがほんとに知つてゐるのか

もうこんなに夜が来てしまつたのに

菊 北川冬彦君に

三好達治

(測量船)

花ばかりがこの世で私に美しい。

窓に腰かけてゐる私の、ふとある時の私の純潔。

私の膝。私の手足。(飛行機が林を越える。)

——それから私の秘密。

秘密の花弁につつまれたあるひと時の私の純潔。

私の上を雲が流れる。私は楽しい。私は悲しくない。

しかしまた、やがて悲しみが私に帰つてくるだらう。
私には私の悲しみを防ぐすべがない。

私の悩みには理由がない。——それを私は知つてゐる。
花ばかりがこの世で私に美しい。

パン

三好達治

〔測量船〕

パンをつれて、愛犬のパンザをつれて
私は曇り日の海へ行く

パン、脚の短い私のサンチヨパンザよ
どうしたんだ、どうしてそんなに嘔くさまをするんだ

パン、これが海だ

海がお前に楽しいか、それとも情けないのか

パン、海と私とは肖にてゐるか

肖てゐると思ふなら、もう一度嚏をしてみる

パンはあちらへ行つた、そして首をふつて嚏をした

木立の中の扶養院から、ラディオの喘息持ちのお談義が聞える

私は崖に立つて、候兵ものみのやうにほんやりしてゐた

海、古い小さな海よ、人はお前に身を投げる、私はお前を眺めてゐる

追憶は帰つてくるか、雲と雲との間から

恐らくは万事休矣、かうして歌も種切れた

汽船が滑つてゆく、汽船が流れてゆく

艦を見せて、それは私の帽子のやうだ

私は帽子をま深にする

さあ帰らう、パン

私のサンチヨパンザよ、お前のその短い脚で、もつと貴族的に歩くのだ
さうだ首をあげて、さう尻尾もあげて

あわてものの蟹が、運河の水門から滑つて落ちた

その水音が気に入った、——腹をたてるな、パン、あれが批評だよ

「湖水」のようなドラマ性を核とする詩篇は三好に決して多くない。だが、二行ごとのカットがモニタージュのような効果をあげている佳品である。切れ味の鋭さと神秘性という両立し難い要素を巧みに連携させている点にも留意したい。物語としては決着をつけず余韻を確実に表現するところに三好らしさを指摘することもできそうだ。「菊」は、語り口の明晰さが一見内容の明快さに繋がるようで、実はどこにも繋がらない奇妙な作品である。しかし立原道造の目にはこの詩の奇妙なところが斬新に映つたのだろう、「菊」の語法や発想を引き写した作品をいくつか制作している。影響が顕著な例としては、〈こゝにかうして待つてゐる、或る時の／僕の少年 僕の秘密……／さうして僕の 知らない人の／忘れた 誰かの とほい出發〉（「夏へ」第一連）、〈絃は張られてゐるが もう／誰もがそれから調べを引き出さない／指を触れると 老いたかなしみが／しづかに帰つて来た……小（さ）な歌の器〉（「民謡——エリザのために」第一連）などがある。「夏へ」の発表は『ゆめみこ』第七号（一九三六年三月）。「民謡」の発表は『帝国大学新聞』第五九四号（一九三五年一〇月一四日）。立原道造はパロディー紛いの制作であることを全く感じさせずに堂々と換骨奪胎をやり遂げてしまう。ただ、三好の詩「菊」を立原がどの

ように解していたのかは立原の詩を読んでもわからない。だが、藤本寿彦の調査と探究の成果が「菊」の読解に大いなる貢献を果たしたことは間違いない。藤本はまず、なぜ「菊」が意味不明なのかを次のように解き明かす。

この詩（三好達治「菊」——引用者註）におけるモノローグは一種異様である。偏愛ともいえるナルシズム——。終始落ち着きのない視線で変転する心情が語られているのだが、読者には読み解かれるべき内容がほとんど伝わってこない。伝えたいという願望と秘匿したままにという羞恥心でコンテキストが造型されているからだ。

（藤本寿彦「三好達治『測量船』論——遅れてきた詩人のかたち」⁽⁹⁾）

それから謎解きに移る。三好は北川冬彦とエリユールの詩二篇「花」「他の人」を共同で訳出したことがあり、「他の人」を本歌として作られた詩「絶望の歌」を北川から献呈された返礼として、今度は三好の側から自作の詩「菊」を北川に献呈したのだ、と。さらに、藤本は次のように述べる。へリユールの「他の人」が同性「かれ」に対する純潔無比の恋情を詠った作品だったことと、詩友安西冬衛の詩「菊」が「夢とも現実とも定めがたい「妹」への愛憎を語っている」作品であることから、〈「他の人」が類のない同性愛の詩として読解されて、三好によるもう一つのタブー、「菊」が構想されたのではないか〉、と。この説得力ある推論が三好「菊」の解釈と密接に関わるとすれば、仲間内の隠微な交流を詩集という公の場にもち込んでしまった三好の不用意・不見識は厳しく問われることになる。その場合は「菊」の語り口の明晰さまで本質的部分を隠蔽するためのカムフラージュと見なされかねないからである。三好の詩「菊」は、語彙とその捌き方、また具象と抽象の組み合わせ

せ方において、谷川俊太郎の第二詩集『六十二のソネット』（東京創元社、一九五三年一月）との親近性も興味深い。だが、これは谷川論で取り上げるべき論題だろう。

『測量船』につづく三冊の詩集——『南窗集』（椎の木社、一九三三年八月）、『閒花集』（四季社、一九三四年七月）、『山果集』（四季社、一九三五年一月）——に収録されているのはすべて四行詩である。三好達治は口語四行詩という〈定型〉を手掛かりに、モダンリズムとは一線を画した地点でモダンリズムとは異なる基準と目標をもって自己の詩風の開拓に没頭した。多角的な実験を繰り返したこの時期の三好と四行詩についてはかつて論じたことがある。¹⁰その後長く途絶えていた三好の四行詩は、太平洋戦争時に文語の精妙な語りに変容して復活する。そのメカニズムの解明は私の数年来の課題なのだが、今、これら四行詩の三好にとっての意味や他の形式との関連などに踏み込む余裕はない。ただし、二行詩を二つ合わせれば四行詩になるとか、四行詩の構成の基本は起承転結だとかいう見方が甚だしい誤謬であることは、ここに書き添えておきたい。

さて、四行詩でなく二行詩に、ここでは焦点を合わせたいと思う。今述べたように、四行詩は集中して作られたり、全く作られなくなったりするが、二行一連形式の詩は四行詩の時代以後、三好達治から終生離れることがなかった。当然ながらこの形式の作品は多量に存在する。ここに引くのは三好の中期を代表する名篇という評価がほぼ定まっている作品である。

涙

三好達治

『艸千里』四季社、一九三九年七月

とある朝^{あした} 一つの花の花心から
昨夜の雨がこぼれるほど

小さきもの
小さきものよ

お前の眼から お前の睫毛の間から
この朝 お前の小さな悲しみから

父の手に
こぼれて落ちる

今この父の手の上に しばしの間温かい
ああこれは これは何か

それは父の手を濡らし
それは父の心を濡らす

それは遠い国からの

それは遠い海からの

それはこのあはれな父の その父の

そのまた父の まぼろしの故郷からの

鳥の歌と 花の匂ひと 青空と

はるかにつづいた山川との

——風のたより

なつかしい季節のたより

この朝 この父の手に

新らしくとどいた消息

あられふりける 一

三好達治

（『艸千里』）

ゆくすゑをなににまかせて
かかるひのひとひをたへむ
いのちさへをしからなくに
うらやまのはやしにいれば
ものにはあられふりける
はらはらとあられふりける

あられふりける 二

三好達治

〔艸千里〕

ここにしておふぎたまひし
まつがえにまつめとびかひ
ここにしていこひたまひし
かれくさはかれしままなる

あきはやくくれにけるかな

ふゆのひはとほくちひさく

うらやまのはざまのこみち

はらはらとあられふりける

あられふりける

「あられふりける 一二の最終行に重ねられる（あられふりける）は第三行ではないか、との指摘を受けそうだが、これは行頭でなく行末を揃えた特別な（例外的な）詩句である。一種の囃子言葉として御容赦いただきたい。

阪本越郎によれば、三好の二行一連の詩形式はポール・ヴェルレーヌの『Colloque Sentimental』（佳しい対話）⁽¹¹⁾などのスタイルに由来するものだという。卒業論文にヴェルレーヌを取り上げた三好達治がこの詩人とその詩篇から全く影響を受けなかったとすれば、それはかえって不自然である。だが、三好はこの形式を採用した最初の日本人ではない。新体詩の時代に既にこの形式の名作は生まれている。三好が強い関心を寄せ、その詩篇を読み込んで綿密な分析・解釈を行なった詩人も二行一連形式の詩作を実践していたことは、間違いなく三好の背中を押したはずだ。先に述べたように、ジュール・ルナルから豊かな摂取を行なった三好は、四行詩ではフランシス・ジャムから、散文詩ではシャルル・ボードレルから、それぞれ大きな糧を得ている。多種多様な——ということとは、しばしば混沌としていて流動的でもある——詩法のなかから、自己の資質・感覚・思考に見

合い、かつまた日本語の種々な特性を長所と化すにも適したものを探り当て、それを自らの必然の方法に育て上げる。芸術・文化に関わる思潮や運動が欧米から盛んに流入された大正後期から昭和初期にかけての詩人たちにとって、それは喫緊の課題であった。だからヴェルレーヌと同程度に島崎藤村にも、三好達治は厚い感謝の念を抱いていたと思われる。

椰子の実

島崎藤村

〔落梅集〕春陽堂、一九〇一年八月

名も知らぬ遠き島より

流れ寄る椰子の実一つ

故郷ふるさとの岸を離れて

汝なれはそも波に幾月

旧もとの樹きは生おひや茂れる

枝はなほ影をやなせる

われもまた渚を枕

孤ひとり身の浮うき寝ねの旅ぞ

実をとりて胸にあつれば

新あらたなり流うれ離ひの憂

海の日うみの沈しづむを見れば

激たぎり落おつ異な郷なの涙

思おもひやる八や重への汐しほ々ぐ

いづれの日にか国くにに帰かえらん

ほのかにひとつ

北原白秋

〔邪宗門〕易風社、一九〇九年三月

罌粟ひらく、ほのかにひとつ、

また、ひとつ……

やはらかき麦生むぎぶのなかに、
軟風なよかせのゆらゆるそのに。

薄き日の暮るとしもなく、
月しろの顫ふゆめぢを、

纏れ入るピアノの吐息
ゆふぐれになぞも泣かるる。

さあれ、またほのに生れゆく
色あかきなやみのほめき。

やはらかき麦生の靄かげに、
軟風のゆらゆる胸に、

罌粟ふじひらく、ほのかにひとつ、
また、ひとつ……

島崎藤村に対しては讃辞を惜しまない三好だが、北原白秋に対する評は概して辛めである。白秋から萩原朔太郎を経て三好自身へと結ばれる日本近代詩の大動脈を、三好もむろん踏まえてはいる。しかしその定説が三好にやささか屈折した見方を強いたようだ。白秋と朔太郎とは詩才の差が大きく、だから白秋から朔太郎への影響は世にいわれるほど大きくない、と三好達治は主張する。朔太郎が突出した空前の存在であることを強調するあまり、白秋をなるべく低く抑えようとしているのである。三好の朔太郎論¹³にはこの類の見解が随所に見られ、それが同書ならではの読みどころとなっているが、同時に三好の限界を示している。三好自身も自らの見解に偏向や固執が多分に浸透していることを認識していたのではないだろうか。というのも、今引いた詩「ほのかにひとつ」¹⁴などには、特に詩行の構成という点で三好が白秋に倣った形跡が明らかに認められるからである。白秋もやはり、三好の事実上の師の一人ではあった。多大な影響を受けたと三好自身が明言している詩人の作をもう少し見よう。

煙れる冬木

室生犀星

〔抒情小曲集〕感情詩社、一九一八年九月

もみづる山に朱き日は入る

しづかなることわが眼はひとりかがやけり

手に触るれど冬木の幹は青からず

その指はただに冷えたり

さしのぼる煙のなか

消えむとするみじめなるわれなるか

はりがねのごとき草の鳴る中

そのうちにわれの消え行く音あり

雪 堀口大学

(『月光とピエロ』 初山書店、一九一九年一月)

雪はふる！ 雪はふる！

見よかし、天の祭なり！

空なる神の殿堂に

冬の祭ぞ酣なる！

たえまなく雪はふる、

をどれかし、鶉等よ！

うたへかし、鴨等！

ふる雪の白さの中なかにて！

いと聖く雪はふる、

沈黙うちの中に散る花卉！

雪はしとやかに

踊りつつ地上きたに来る。

雪はふる！ 雪はふる！

白き翼の聖天使！

われ等が庭に身のまはりに

ささやき歌ひ雪はふる！

ふり来くるは恵のパンなり！

小さく白き雪の足！

地上にも屋根の上にも

いと白く雪はふる。

冬の花弁の雪はふる！

地上の子等の祭なり！

室生犀星「煙れる冬木」と堀口大学「雪」は、脚韻の明朗な響きがある点で日本詩には比較的珍しいタイプの作品だろう。感嘆符の連打は堀口大学の得意技ともいえるが、降りつづく雪の形象化——とりわけそのダイナミズム——に大いに寄与していることはいうまでもない。

もちろん、三好の同輩や後輩にもこの形式の佳作を書いた詩人は少なくない。試みに現代まで視野に入れてみる。

切抜画

立原道造

〔ゆめみこ〕第七号、一九三六年三月、未刊

日が落ちたので 空は着物を脱ぐと

鳩の時計に（もう夜よ）とそつと教へる

ランプからは小さい星がとびだして
めいめいに町の部屋たちを光らせる

（僕のお部屋よおやすみー）と

子供はひとりづつ消えて行つた――

夜　といふのはこのはなしです

このかなしみは僕をよろこばす

冬の日の記憶

中原中也

（『在りし日の歌』創元社、一九三八年四月）

昼、寒い風の中で雀を手にとつて愛してゐた子供が、
夜になつて、急に死んだ。

次の朝は霜が降つた。

その子の兄が電報打ちに行つた。

夜になつても、母親は泣いた。

父親は、遠洋航海してゐた。

雀はどうなつたか、誰も知らなかつた。

北風は往還を白くしてゐた。

つるべの音が偶々した時、

父親からの、返電が来た。

毎日々々霜が降つた。

遠洋航海からはまだ帰れまい。

その後母親がどうしてゐるか……

電報打つた兄は、今日学校で叱られた。

冬の長門峡

中原中也

（『在りし日の歌』）

長門峡に、水は流れてありにけり。

寒い寒い日なりき。

われは料亭にありぬ。

酒酌みてありぬ。

われのほか別に、

客とてもなかりけり。

水は、恰も魂あるものの如く、

流れ流れてありにけり。

やがても密柑ママの如き夕陽、

欄干にこぼれたり。

あゝ！——そのやうな時もありき、

寒い寒い 日なりき。

早春

小野十三郎

〔大阪〕赤塚書房、一九三九年四月

ひどい風だな。呼吸いきがつまりさうだ。
あんなに凍つてるよ。

鳥なんか一羽もゐないじゃないか。

でもイソシギや千鳥が沢山渡つてくると云ふぜ。まだ早いんだ。

広いなあ。

枯れてるね。去年もいま頃歩いたんだ。

葦よしと蘆あしはどうちがふの？

ちがふんだらうね。何故？

向ふのあの鉄骨。どこだ。

藤永田造船だ。駆逐艦だな。

澄んでるね。

荒れてるよ。行つてみよう。

金星

伊東静雄

〔夏花〕子文書房、一九四〇年三月

河原にちらばる　しろい稜石せうしをながめる人の　目のやうに

陽のすべりおちた　夕べの空はいつまでも明るく　わたしを眺め入る

そのあかるさの河床に　大川のあさい水は　無心に蜘蛛手にながれ
樹々はとり囲む垣に似てつらなり　とほく退いて　自ら暗くなつた

ひとり金星が　樹々の影絵のはるかうへに
ゆらゆらと光りゆれながら　わたしを時間のうちへと目覚めさす

美の監禁に手渡す者

高村光太郎

〔智恵子抄〕龍星閣、一九四一年八月

納税告知書の赤い手触りが袂にある、
やつとラヂオから解放された寒夜の風が道路にある。

売る事の理不尽、購ひ得るものは所有し得る者、
所有は隔離、美の監禁に手渡すもの、我。

両立しない造形の秘技と貨幣の強引、
両立しない創造の喜と不耕貪食の苦さ。

がらんとした家に待つのは智恵子、粘土、及び木片、
ふところの鯛焼はまだほのかに熱い、つぶれる。

ぼくは……

竹中 郁

〔動物磁気〕尾崎書房、一九四八年七月

でこぼこのある木下みち

径一尺ほどな水たまり

楓の新芽

うすいろの藤の花

それが写ってゐて

まるで宝石をひろったやうな

そんな気がした

人生も亦わるくない

宝石だってわるかないけど

どちらかといふと ぼくは

かういった風なものが

お気に召す方なんだ

かういった考へ方を

する質^{たち}なのだ

いつまで経っても在るものより

ほどなく亡くなるものの方がはるかにいいと

でこぼこのある木下みち

径一尺ほどな水たまり

よもぎ摘み

杉山平一

〔声を限りに〕思潮社、一九六七年一二月

戦争へ行つたまま四年になるのに

良人はまだ帰つてゐなかつた

彼女はその日よもぎを摘みに出た

一番末の子をおんぶして

八つの姉娘と五つの子は家で

絵本を見て乏しい昼餉を待つてゐた

よもぎは線路の近くに随分あつた

彼女が時を忘れるほど

電車の音がしたとき

彼女が線路を避けたとき

そのとき彼女は足元に蛇を見た

思はずとびのき彼女の頭は電車にふれた

頭をくだいて彼女は死んだ

あたりの山に青葉噴く五月のまひる。

気づかずに

杉山平一

〔希望〕編集工房ノア、二〇一一年二月

けなざれているのに

ほめられていると思ひ

皮肉られているのに
ほめられていると思い

他人をほめているのを
自分のことをいわれていると思い

いゝ気になっているのに
このごろ気がついた

気づかずに生きていた
しあわせ

無関係について 谷川俊太郎

『ミライノコドモ』岩波書店、二〇一三年六月

誰とも何とも無関係なことをしようと思って
もう使われていない小さな飛行場にあります

ひび割れた滑走路に草が生えています

私とは無関係です

ときどき雀より大きめの鳥が飛んできますが

私とは無関係です

ときどき携帯が鳴りますが出ませんから

私とは無関係です

突然母の顔が思い浮かびますがもう死んでますから

私とは無関係で　しょうか

無関係と言うだけで関係がなくなるなら

楽ちんです

また携帯が鳴り出しました　彼からです

出ようか出まいか　私　ハムレット

出た瞬間 何もかもが無関係ではなくなる

幸せはそこにしかないと私は知っているのですが

夕陽がまぶしいです

すっごくまぶしいです

二行一連形式の詩にはどのような特徴があるか。ここに挙げた作品だけでも、そのいくつかを確かめることができる。まず中原中也「冬の日の記憶」と杉山平一「よもぎ摘み」。三人称の語り手による物語詩ともいべき作品である。どちらも二行ごとのカットがうまく、竹中郁と北川冬彦が熱心に取り組んだシネ・ポエムに迫るような映像的展開を楽しむことができる。淡々とした運びなので読者にとっては受け入れやすい構成である。言葉が濃縮され簡潔に組み換えられている分、物語の読後感は小説より鮮明かもしれない。この形式が物語を三人称で語るのに適していることは明らかだが、三好達治がその恩恵を被ることはなかった。三好の詩作は一人称の語りにはほぼ限られているからである。三好に二行一連形式の作品はたくさんあるけれども、そこに物語が客観的に語られる中原中也や杉山平一のような作品を見出すことはできない。他の作品についても短評を加えつつ点検すると、対話する二人もその話題も飾り気や予定調和とは無縁なのを形式の安定がしっかり支える小野十三郎「早春」、二本の柱を一本ずつ組み立てるようにいったん分解した詩語を少しずつ積み上げていく伊東静雄「金星」、二行の連続を歩行のテンポに重ねるとともに自己鞏固ふうの漢語の羅列を空白行や読点との接続によって諧謔と

哀愁に転化する高村光太郎「美の監禁に手渡す者」、断片的な構成で飄々たる人格を演出し諦念に傾きそうな人生觀を肯定的に捉え直す竹中郁「ぼくは……」、同じ詩句を一定の間隔でくりかえし提示しながらその配合相手の詩句を少しずつしかし着実に変化させてふいに大きなうねりを創出する谷川俊太郎「無関係について」など、みなこの形式を有効に活用しようと工夫を凝らし、それらは概ね成功を収めている。少し意外なのは、杉山「気づかずに」と谷川「無関係について」が構成方法の点で三好「涙」にかなり似通っていることである。これは影響関係などという言葉で説明できる現象ではない。三篇が揃って作者ならではの秀作である以上、これは伏流する詩脈と強い個性とが偶発的かつ瞬発的に協同作業を行なった（恐らく作者の創作意識の管轄外で）結果と見るのが妥当だろう。

ここで、やや特殊な構成の詩に目をとめておきたい。二行からなる連を二つ組み合わせた形式である。二行一連形式の一種にはちがいない。しかし、二連の構成と三連以上の構成との間には決定的な差違がある。三つ以上の連からなる作品の場合は、第一連、第二連、第三連……と進むなかで一つひとつの連は相対的な位置に立たざるを得ず、そのため連と連との繋がりは継承・展開の流れを形作ることが多い。一方、連が二つしかない場合は前半二行と後半二行とが対峙の形をなすため、それが意味内容にも反映する。反映せざるを得ない。この対峙の構えになかなかの迫力があるのだ。先に触れた四行詩と行の数こそ同じだが、両者は発想の段階から異なる、全く別の形式と考えなければならぬ。

わかれ

室生犀星

『抒情小曲集』感情詩社、一九一八年九月

芝生に霜の降りたり

そらは海なりをみなざらす

もはや別れなり

くらくして寒い冬がくるぞよ

青葡萄

竹中 郁

(『枝の祝日』海港詩人倶楽部、一九二八年二月)

ふとつまんだ葡萄の果みに

光る白い窓をみつけた

僕の舌の上で

冷たい秋の硝子が碎けた

父

丸山 薫

(『幼年』四季社、一九三五年六月)

家の奥の方から城主のやうな父がやつてくる

わたしたちの心をくら闇のなかに追ひ込みながら

家の奥の方へ狂つた父が帰つてゆく

わたしたちの母を奪ひ掠めて

空間

草野心平

〔『絶景』八雲書林、一九四〇年九月〕

中原よ。

地球は冬で寒くて暗い。

ちや。

さやうなら。

自像

堀口大学

〔『夕の虹』昭森社、一九五七年七月〕

駑馬だった

働いた

働いた

駑馬だった

唱歌

石垣りん

(『表札など』思潮社、一九六八年一二月)

みえない、朝と夜がこんなに早く入れ替わるのに。

みえない、父と母が死んでみせてくれたのに。

みえない、

私にはその所がみえない。

(くりかえし)

日光月光集序 二章

三好達治

(『日光月光集』高桐書院、一九四七年一〇月)

一

おほくをわれにたまひたる
みてにおほくをめしたまふ

なげかひのかず

うたのかず

二

のきばのはなはあかけれど
つひによるべもなきみかな

香のけむりのさまざまに

むすびしゆめはあとなくて

前半に引用した三篇、つまり室生犀星「わかれ」の武骨さ・率直さと不可分の哀切さ、竹中郁「青葡萄」の瑞々しい発見、人物の動きを表現するのに詩の形状を利用した丸山薫「父」にも注目すべきなのだが（特に前二者は秀逸である）、後半に引用した草野心平、堀口大智、石垣りん、これら三詩人の凄みある三篇の前ではやや影が薄くなってしまう。それほど「空間」、「自像」、「唱歌」には迫力がある。この迫力が二行対二行の対決に因って

いることは、三篇の表題がいずれも迫力とは無縁な端正な熟語であることから明らかだと思ふ。草野心平、堀口大学、石垣りん、三者とも自らの深い痛みを絞りに絞って濃度の高い詩語を精製し、二行と二行を対決させるかのように組み立てている。一方、三好達治の作に目を転じると、そこに草野、堀口、石垣らのような意思的な対峙の構えはない。この形式の詩を三好は今挙げた二篇しか残していない。二篇がともに対峙でなく継承・展開を形象化した作品であることの理由を、詩集の序詩として制作されたことだけに求めるわけにはいかない。

四、二行の詩想と機能——「乳母車」と「大阿蘇」——

荒川洋治は三好達治「砂の砦」(「砂の砦」白井書房、一九四六年七月)を詩の手本にしているという。「くりかえし」がきれいだ。絶妙だと思ふ。(中略)数少ないことばをかさね、情趣を深めた日本の詩歌の道を感じる。』⁽¹⁵⁾という。「砂の砦」を具体例とする「くりかえし」の効用は別の本でも称揚されている。「同じことばを同じように何回もつかう。作者は同じ文字を原稿用紙に書いたことになる。読む人も同じ文字をたどりながら共感と感情を高めていくのである。』⁽¹⁶⁾というふうには、読者が作者の発語・執筆の過程を追体験する感覚を貴重なものとして捉えている。どちらの文章にも「砂の砦」からの引用があるので、荒川洋治がどの表現を指して「くりかえし」と呼んでいるのかはすぐにわかる。だから平明な語り口で明快に語られた評論にはちがいないのだが、今、三好達治における二行を検討中の私にはやや不満が残る。というのも、荒川が挙げる「きれい」で「絶妙」な「くりかえし」は、完全に同一な語句の「くりかえし」だけだからである。それ以外の表現を対象としていないからである。

「砂の砦」では冒頭の二連が全く同じ三行の〈くりかえし〉である。寄せては返す波の動きを一纏まりの形象としてあらわした詩句であり、一篇の基調を形作る詩句でもあるから、〈くりかえし〉が完全に重なるのには十分に意味がある。しかし二行を基点にして考える場合、「砂の砦」の〈くりかえし〉の意味をそのまま「乳母車」〔測量船〕所収の〈くりかえし〉の意味に接続させてしまう文脈には疑問を感じざるを得ない。⁽¹⁷⁾

三好達治の二行にはたしかに一文字も変わらぬ詩行が並ぶ場合もあり、それはかなり多いように見える。荒川が指摘するように、そのなかには〈きれい〉で〈絶妙〉な表現も数多く見出されることだろう。読みの過程において〈くりかえし〉が重要な機能を担うのも「砂の砦」に限ったことではないだろう。しかし、本稿で着目したのは同一の詩句の〈くりかえし〉ではない。似通っているけれども微妙にズレている詩句の〈くりかえし〉である。三好達治「雪」を構成する二行がこの典型例であることはいうまでもない。同一の詩句を並べるのではなく、少しズラす。第一行から第二行に移る際に少し揺れる、あるいは、揺れそうになる。だが、姿勢が大きく崩れることはない。両足を爪先までピツタリ揃えて立っているのではなく、両足を少し開いて、上半身にも少しだけ余裕をもたせて、全身の釣り合いをとるようにして立っているからである。この二行単位の構成方法は二行を一連とする形式の作品ばかりでなく、連単位の構成をとらない次のような作品にも適用され、紛れもなく〈きれい〉かつ〈絶妙〉な表現を生み出しているのではないだろうか。

母よ――

淡くかなしきものふるなり

紫陽花いろのものものふるなり
はてしなき並樹のかげを
そうそうと風のふくなり

時はたそがれ

母よ 私の乳母車を押せ
泣きぬれる夕陽にむかつて
隣々と私の乳母車を押せ

赤い総ある天鷲絨の帽子を
つめたき額にかむらせよ
旅いそぐ鳥の列にも
季節は空を渡るなり

淡くかなしきものものふる
紫陽花いろのものものふる道
母よ 私は知つてゐる

この道は遠く遠くはてしない道

『青空』16号（一九二六年六月）に「玻璃盤の嬰兒」、「祖母」、「短唱」、「魚」とともに発表され、五篇のうち唯一『測量船』に収録された「乳母車」である。先に記したように、『測量船』では巻頭から二番目に置かれている。冒頭の呼びかけ〈母よ——〉は、積み重ねられた色とりどりの画集の上に据えられた一顆のレモンを思わせる、といったら唐突に過ぎるだろうか。〈レモン〉とはむろん〈檸檬〉のことである。イメージや発想の点で三好達治と梶井基次郎との間に親密かつ真摯な交流があったことは三好の回想などから明らかなのだが、梶井側の証言が乏しいこともあって、その実質の解明はなかなか捗々しくは進まないようだ。が、だからこそさまざまな推測を練り広げることもある程度までは許されよう。梶井基次郎「檸檬」結末の丸善の場面を少しだけ引いてみる。語り手〈私〉が、書棚から抜き出した何冊もの〈画本〉を積み上げていく場面である。

やつとそれ（画本の山——引用者註）は出来上つた。そして軽く跳りあがる心を制しながら、その城壁の頂きに恐る恐る檸檬を据へつけた。そしてそれは上出来だつた。

見たすと、その檸檬の色彩はガチャガチャした色の諧調をひつそりと紡錘形の身体の中へ吸収してしまつて、カーンと冴えかへつてゐた。私は埃っぽい丸善の中の空気が、その檸檬の周囲だけ変に緊張してゐるやうな気がした。私はしばらくそれを眺めてゐた。（梶井基次郎「檸檬」『青空』創刊号、一九二五年一月）

梶井の小説の結末で〈カーンと冴えかへつてゐた〉檸檬が、三好の詩の冒頭では〈母よ——〉という呼びかけとなつて一篇全体に〈カーン〉と響き渡つている……、と考えたくなるのは、主題を直に担う〈母よ——〉という一句が（この一句だけが！）「乳母車」においては形式を逸脱しているからでもある。〈母よ——〉をひとまず措けば、この詩は四行一連の四連で構成された作品となる。この詩のなかに二行だけで独立する部分は形式としては存在しない。しかし詩句や詩行をその語彙・文法に留意しつつ点検すれば、ここでも二行を単位とする構成法が重層的に活用されていることがわかる。重層的というのは、二行の単位が一つではなく同時にいくつも表現生成に加わるからである。たとえば、第一連の第二行と第三行。〈淡くかなしきものふるなり〉と〈紫陽花いろのものふるなり〉が、あの〈太郎〉の行と〈次郎〉の行に相当する微妙なズレを孕む二行を担っていることは見易い。これら二行の行末にくりかえされる断定の助動詞〈なり〉を同じ連の最終行末にも配置して、前半・後半の均衡を定めたところで第一連を閉じ（これが二つ目のズレを包含する組み合わせ）、第二連に進む。その冒頭は〈時はたそがれ〉という時間帯の設定。これは第一連第一行の例外的呼びかけに準じた詩句である（ここに連を超えた二行の連携がある）。だからこそ、作品冒頭の呼びかけ〈母よ〉がややトーンを落として再び二行の行頭に配され、そして今度は〈私の乳母車を押せ〉という命令形が第二行と第四行に立てられる。〈たそがれ〉と〈夕陽〉を貫く頑丈な柱のように。揺らめき変転する光を結晶化させて握り締めるように。

第二連の命令形を引き継ぎ、それを変奏して下される次の命令が、第三連第二行の〈つめたき額にかむらせよ〉である。第一の命令が主題そのものの提示であるのに対し、これはその変奏に過ぎないからトーンは第一の命令よりかなり低い。その結果、第三連の後半は〈旅いそぐ鳥の列〉にせよ〈空を渡る〉季節にせよ、第二連よ

り動きはしなやかになり物象は透明度を増し、速やかになめらかに遠くの空を流れていく。ただし、ここでも連を締め括るのは〈なり〉である。第一連で三回響いた〈なり〉を第三連第四行の行末でまた響かせて第一連のイメージを呼び戻し、そうして最終連——第四連——に接続する準備を整えるわけである。第四連の前半は第一連前半の〈くりかえし〉のように見えて、実はかなりのズレがある。第一連では〈もののふるなり〉であった〈くりかえし〉が第四連では〈もののふる〉で打ち切られて助動詞〈なり〉が消え、代わりに〈道〉が登場する。第一行、第二行にも行末に〈道〉を据えれば、第一連前半との親近性と対照性は一目瞭然となり、それゆえ冒頭と結末の照応はより鮮明になっただろう。しかし、完成作では〈道〉は第一行にはない。〈淡くかなしきものふる〉まで読み進めた読者は〈淡くかなしきものふるなり〉の記憶に導かれて〈なり〉を探すがそれはなく、まだ〈道〉は姿をはっきりあらわさない。そのためうつすらと欠落感を抱いたまま、その感覚的な不均衡によって生じた傾斜を半ば滑り下るようにして次の第二行を読むことになる。すると行末にまたしても〈なり〉は見当たらず、代わりに〈道〉が鎮座している。第二連の段階で〈私〉と〈母〉が道を進んでいる像は浮上しているのだが、〈道〉という語自体はここで初めて登場する。それまで〈並樹〉〈風〉〈夕陽〉〈鳥の列〉など親和性を湛えた自然物に囲まれて進んでいた〈私〉が、今、〈道〉の途上にあることがここで明らかになる。

この〈道〉が人生の象徴であり、〈私〉を作者に重ねる一般的な読みに則していえば、常に自己の能力の更新を強いられ、それでも最終目的地への到達は困難な〈遠く遠くはてしない〉詩の〈道〉を指すことはほぼ自明といていい。だから〈道〉の内実をそれ以上追究しても意味はない、というつもりはない。ただこの作品の〈道〉は、意味よりも文字としての方がより大きな存在感を放っているように見える。〈道〉という文字は第二行

の駄目押しのように第四行——一篇の最終行——にも二つ組み込まれている。第四連第四行は、行頭でまず第二行の〈紫陽花いろのものふる道〉を〈この道〉として受けとり、つづいてそれを〈遠く遠くはてしない道〉と規定する。合計十七を数える行末のなかでこの二行だけに漢字（一文字）が使われているのはむろん偶然ではない。詩人たる覚悟を定めた作者の誓約書への捺印がこれら二つの〈道〉だったと考えるのは行き過ぎだろうか。もつとも、二行単位の詩想と機能を重視する場合、ここで留意すべきは〈道〉よりも〈淡くかなしき〉と〈遠く遠くはてしない〉との配合かもしれない。いずれも二つの形容詞ないし語句を組み合わせて名詞にかかる詩句なので文法的に類似しているのは当然だが、〈淡く〉と〈遠く〉、〈かなしき〉と〈はてしない〉、という組み合わせに移してみても、韻律・表記・意味の点での両者の類似は指摘し得るだろう。それゆえこれらを次々に重ね合わせたら何が見えてくるのか、どのような位置に収斂するのか、という関心が湧いてくる。〈遠い〉は三好達治の全詩業を通じて恐らく随一のキーワードである。その〈遠い〉を核にし、そこに〈淡い〉〈かなしい〉〈はてしない〉を塗り重ねていくとどうなるか。ひと色を重ねる度に全体の色合も〈紫陽花〉のように変わるだろう。そして、どれだけ塗りつづけても色が一つに定まることはないのではないかと。求心的・求道的ではあるが、一つとこゝろに安住することのない自在さと身軽さ、それに必然的に伴う頼りなさや儂さ。それらが自らの属性であると、三好達治は「乳母車」を書いた初期の時点で既に認識していたのではないだろうか。そういう自己の詩作の行き着く先は、結局のところ〈空虚〉以外にはあり得ないのではないかと。空の青と海の青に執着しつつ、その先には何もなことを洞察する詩句などを考え合わせると〈空虚〉に焦点が絞られていくのを留め難いが、二行を主体とする表現の考察に限定した本稿でこの問題に深入りするわけにはいかない。ここから先の考察にはやはり

別稿を用意するほかないようである。

二行単位の発想が第四連でどのような操作を導いたかをまとめておこう。この連では、第一行と第二行にズレのある関係を結ばせて傾斜を作り、次に第二行と第四行とを行末の共有によって結びつけ、さらに作品冒頭に響かせた〈母よ——〉の二度目の反響を第三行行頭に置いて一篇全体を大団円ふうの終結に導いた——。というように、詩句・詩行の構成意識を辿ることができる。さらに「乳母車」全行を見渡せば、韻律、文法・語彙、意味、いずれの点でも、二つの詩句ないし詩行が近寄ったり離れたりしながら同時に複数の機能を担っていることがわかる。イメージや物語の醸成・展開・転回にこの機能は欠かせない。しかも今述べた〈二つの詩句ないし詩行〉は作品中にいくつも存在し、それらは同時に稼動している。

同じことをもつと簡明に説明できそうな詩篇がある。一九三七年六月、『雑記帳』に発表され、合本詩集『春の岬』中の一章『蠹』（創元社、一九三九年四月）に収録された作品「大阿蘇」である。比較対照のため、シュペルヴィエル作／堀口大学訳「動作」も挙げよう。

雨の中に馬がたつてゐる

一頭二頭仔馬をまじへた馬の群れが 雨の中にたつてゐる

雨は蕭々と降つてゐる

馬は草をたべてゐる

尻尾も背中也鬣も ぐつしよりと濡れそぼつて

彼らは草をたべてゐる

草をたべてゐる

あるものはまた草もたべずに きよんとしてうなじを垂れてたつてゐる

雨は降つてゐる 蕭々と降つてゐる

山は煙をあげてゐる

中嶽の頂きから うすら黄ろい 重つ苦しい噴煙が濛々とあがつてゐる

空いちめんの雨雲と

やがてそれはけぢめもなしにつづいてゐる

馬は草をたべてゐる

艸千里浜のとある丘の

雨に洗はれた青草を 彼らはいつしんにたべてゐる

たべてゐる

彼らはそこにみんな静かにたつてゐる

ぐつしよりと雨に濡れて いつまでもひとつとところに 彼らは静かに集つてゐる

もしも百年が この一瞬の間にたつたとしても 何の不思議もないだらう

雨が降つてゐる 雨が降つてゐる

雨は蕭々と降つてゐる

動作 シュペルヴィエル／堀口大学訳

〔四季〕第十三号 一九三五年二月号

ひよいと後を向いたあの馬は

かつてまだ誰も見た事のないものを見た

次いで彼はユウカリプスの木影で

また牧草を食ひ続けてゐた。

馬がその時見たものは

人間でも樹木でもなかつた

それはまた牝馬でもなかつた、

といつてまた 木の葉を動かしてゐた

風の形見でもなかつた。

それは彼より二万世紀も先に

丁度この時刻に 他の或る馬が

急に後を向いた時

見たそのものであつた。

それは 地球が 腕もとれ 脚もとれ 頭もとれてしまった

彫刻の遺骸となり果てる時まで経つても

人間も 馬も 魚も 鳥も 虫も 誰も

二度とふたたび見ることの出来ないものであつた。

「大阿蘇」の二十二行のなかには二十もの（〜てゐる）がある。そのくりかえしによつて永遠を錯覚させるような（連続する・あるいは停止したままの）時間と、果てしない（かのような）広大な空間が表現されている。と、一般には解釈されている。つとに知名の作である。だが本稿では（〜てゐる）を必然とばかりは考えない。二行単位を重視する観点からこの作品を眺めれば、（馬が（は）たつてゐる）と（雨は（が）降つてゐる）という二つの詩句の組み合わせが基本単位となつて一篇全体を歯車のように動かしていることがわかる。（馬がたつてゐる）はさらに（馬は草をたべてゐる）と、（雨が降つてゐる）は（雨は蕭々と降つてゐる）と、それぞれ二行の単位を構成する。これら四つの詩句が変奏を交えたり、ときに馬でも雨でもない物象——噴煙や雨雲——と相互に働きかけを行なつたりしながら、しかしくりかえしの方針は忠実に守りぬいて結末まで淡々と歩を進める。第一行（雨の中に馬がたつてゐる）と最終行（雨は蕭々と降つてゐる）との間は型押し of 屏風絵を思わせるような同じベクトルの連続で、ほとんど左右対照の観を呈している。とはいへ、第二十行に衝撃的な詩想が入る。（もしも百年が この一瞬の間にたつたとしても 何の不思議もないだらう）である。この詩想がシュベルヴィエル「動作」の第三連からの教示なしに成立したとは考えにくく、この詩想なしに「大阿蘇」の成功が保証されたと

も考えにくい。だが詩「大阿蘇」の特徴は、すぐ後に、まるでこの詩想を打ち消してしまふかのよう（雨が降つてゐる　雨が降つてゐる／雨は蕭々と降つてゐる）という詩行がつづくことにこそある。酷似した詩想が作品後半部という似通つた位置に嵌め込まれているからこそ、「動作」の詩行の構成と「大阿蘇」のそれとの隔たりも自ずから浮き彫りになるわけである。シユベルヴィエルの不羈奔放な想像力に、三好達治は二行だけで愚直かつ果敢に、しかし表面上は自然体に徹して飄然と対抗した、ということになるだろうか。

五、散文詩のなかの太郎と次郎——「峠」と「街」——

『測量船』を巻頭から順に読み進めていくと、十八番目にあらわれる「鴉」で趣が大きく変化する。この変化を詩集全体の把握にスライドさせる読み方が今日広く行なわれている。すなわち十七番目に配された文語の行分け詩「冬の日」と口語の散文詩「鴉」との間にある落差を重視し、作品の発表時期も考え合わせて、ここに前半と後半との境界線を引くのが『測量船』全体を見渡す場合の一般的な方法である。既述の通り、この詩集は多種多様な作品の集積である。厳密に言えば、ページをめくるとに趣が変わる。だからそのような傾向があるとかいえないのだが、前半と後半とに区分すると、前半には巻頭詩篇をはじめとして伝統的韻律による文語の作品が多く、後半にはモダニズム由来の実験的な散文詩が多い、という傾向を認めることはできる。ここから、『測量船』の重心をめぐる二つの立場が生ずる。〈詩〉としての完成度や日本語の美しさを尊んで前半を詩集の中心部と見る立場と、新たな〈詩〉を開拓した証しとして実験性豊かな後半に詩集の評価の根拠を求める立場とで

ある。私自身は前半・後半をともに高く評価している。だからこそ今、『測量船』収録詩を中心に考察を進めているのであって、両者にあえて優劣をつけるには及ばないと考ええる。ただし、作品個々の検討に際しては解釈に異議を唱えたくなる場合もある。たとえば十二番目の作品「峠」について。詩集の前半と後半はその間に作品発表の空白期を挟むことによっても区分の正当性を確かめられるのだが、三好が就職と結婚を未然に失敗したのもこの空白期であることに注目する飛高隆夫は、三好達治は〈萩原アイとの婚約解消を契機に、別離（過去への訣別）と出発という主題を獲得し〉たと捉え、『測量船』収録詩篇はこの主題の展開に沿って配列されているはずだからそういうものとして読み解かれるのが当然だと考える⁽¹⁸⁾。発表の時期と各詩篇の内容は概ね飛高が想定した〈別離と出発〉の主題を具現化した物語に適合するのだが、散文詩「峠」だけはこの物語から外れている。飛高の説明によれば、⁽¹⁹⁾「峠」という詩は「Enfance finie」で予感され、「アヴェ・マリア」で明示された「海」への旅が歌われている。作品である。〈夜が来たら汽車に乗り、夜が明けたら「山を越え」、その先に「海が私を待つてゐる」という旅程が語られている〉作品「アヴェ・マリア」があり、次に〈山旅の一日を表現した〉作品「雉」がある。だから「峠」は、「雉」のすぐ後につづくのが妥当である。そのように飛高は考えるのだが、しかし「峠」はこの想定とは異なる位置に置かれている。そこで飛高は、〈詩風の相違〉が「峠」の配置転換の理由ではないかと考える。

視覚的な明晰さ、テンポの早いリズム、イメージの斬新さ——「草の上」以降のこの一連の流れの詩に顕著なこうした新鮮な、モダンイズム風な感覚的詩法は、「峠」にはない。「峠」はむしろ、随想風な散文詩であり、

その詩想は、人生を旅とする、古典的な伝統を志向している、と言える⁽²⁰⁾。

発表時期に従えば、そして主題を具現化した物語を貫徹させる意味からいっても、「峠」は後半に置かれるはずだった、しかし〈詩風の相違〉ゆえに前半に移されてしまった、と飛高は考える。つまり、「峠」の配置に関してはレトリックが主題を凌駕してしまったことになる。だが、それでいいのだろうか。作品「峠」の特性と配置についても、『測量船』前半の作品群が形成する流れについても、飛高説に私は与することができない。飛高は「峠」を〈海への現実の旅、旅の現実を表現した〉作品とも述べているが、「峠」に語られているのがそのような〈現実〉の世界であるとは思えないのである。物語の流れの母胎である主題にしても、なぜ〈別離（過去への訣別）と出発〉でなければいけないのだろうか。なぜ作者の実人生にそれほど寄り添いつづけなければいけないのだろうか。詩集前半の流れを、たとえば季節と時間とが連携して作り出すイメージの推移・展開として捉えることもできるのではないだろうか。春の昼（「春の岬」）から春の夕暮れ（「乳母車」）へ、そこから冬の夜（「雪」）、また春の昼（「髷のうへ」）、春の夕暮れ（「少年」）、また夕暮れ（「罅」）、そして夜（「湖水」）、また春の昼（「村」）、もう一つ春の昼（「春」）、それから春の夕暮れ（「村」）、秋の夕暮れ（「落葉」）、その次に秋の午後（「峠」）、無季の夜（「街」）、秋の夜（「秋夜弄筆」）、秋から冬へ（「落葉やんで」）、そうして冬の朝（「池に向へる朝餉」）、冬の昼（「冬の日」）……というように。季節と時間帯との相乗作用によって醸成される光景を辿るのであれば、情調の流れは至極滑らかなはずだ。

峠

三好達治

〔測量船〕

私は峠に坐つてゐた。

名もない小さなその峠はまったく雑木と萱草かやまの繁みに覆ひかくされてゐた。××ニ至ル二里半の道標も、やつと一本の煙草を喫ひをはつてから叢の中に見出されたほど。

私の目ざして行かうとする漁村の人人は、昔は毎朝この峠を越えて魚を売りに来たのだが、石油汽船が用ひられるやうになつてからは、海を越えてその販路がふりかへられてしまつたと私は前の村で聞いた。私はこの峠までひとりの人にも会はずに登つてしまつた。

路はひどく荒れてゐた、それは、いつとはなしに雨に洗ひ流されて、野茨や薄の間にもすれば見失はれ易く続いてゐた。両側の林では野鳩が鳴いてゐた。

空は晴れてゐた。遠く、叢の切れた一方に明るく陽をうけて幾つかの草山が見え、柔かなその曲線のたたなはる向ふに藍色に霞んだ「天城」あまぎが空を領してゐる。私の空虚な心は、それらの小山を眺めてゐるとほどよい疲労を秋日和に慰められて、ともすれば、ここからは見えない遠くの山裾の窪地とも、またはあの山なみの中腹のそのどこかとも思へる方角に、微かな発動機船の爆音のやうなものを聞いたのだつたが、（それはしばらく続いてゐたらしいのだが）ふと、訝かしく思へて耳を澄まして見ると、もう森閑として何のもの音も聞えて来なかつた。時をり風が叢を騒がせて過ぎ、蜂の羽鳴りがその中を弓なりに消えていつてはまたどこからか帰つて来た。翼の白い燕が颯々と羽風を落していつた。

私は考へた、ここにかうした峠があるとすれば、ここから眺められるあの山々の、ふとした一つの巖の高みにも、こことまつたく同じやうな小さな峠があるだらう。それらの峠の幾つかにも、風が吹き、蜂や燕が飛んでゐるだらう、そこにも私が坐つてゐる——と。そして私は、足もとに点々と咲いた白い小さな草花を眺めながら、それらの覆ひかくされた峠の幾つかをも知る事が出来た。

私は注意深く煙草の火を消した。午後にはや少し遅くなつてゐた。そしてこの、恐らくは行き会ふ人もないだらう行手を思ひ、草深い不案内な降り道を考へると、人人の誰からも遠く離れた私のやうな自由な時間も、やはりあわただしく立ちあがらなければならぬのを味気なく感じた。既に旅の日数は重なつてゐた。私は旅情に病の如き悲哀を感じてゐた。しかし私にあつて今日旅を行く心は、ただ左右の風物に身を托して行く行く季節を謳つた古人の心でなければならぬ。もうすぐに海が見えるであらう。それなのに私の心の、何と秋に痛み易いことか！

ああ、その海辺の村の松風を聴き、暗い旅籠はたごの湯にひたり、その窓に岬を眺めよう、その岬に陽の落ちないうちに——。そして私は心に打ち寄せる浪の音を聞いた。私は峠を下つた。

ここに挙げた詩集収録形を初出形（『詩神』一九三〇年五月）と照合すると、単純な誤植を除いても二十数ヶ所の異同が認められる。その多くは文字の表記の変更、句読点・カッコ・ダッシュの変更などだが、看過し難い相違点もある。たとえば、作中に唯一登場する実在の地名「天城」。詩集では〈あまぎ〉とルビがふられているが、初出では「天城」とあるだけでルビはなかった。昨今〈天空の城〉として人気の高い竹田城跡だが、あの城が

「竹田」という固有名詞しかもたず「天空」という幻想的なイメージに装われることがなかったならば、これほどの人気を博すことはなかったと思う。「天城」も同様である。「あまぎ」という固有名詞をもつ限り実在の地名であるが、その名前から切り離されれば「天城」＝「天の城」であつて、それは一気に幻想性を帯びる。その「天城」を眺めている「私」は、「空虚な心」を抱えたまま峠を登つてきて、今「ほどよい疲労を秋日和に慰められて」いる。いつからかつづいていたらしい「発動機船の爆音のやうなものを」聞いたように思う。が、それが本当に聞こえたのかどうか、自分でも分明ではない。つまり「私」は晴れわたつた空の下、山歩きにほどよく疲れ、秋の午後の陽射しに温められ、しかも一人きりで話し相手もないために、いつしか陶酔に近い状態、現実と幻想とが相互侵犯するような精神状態に誘い込まれている。そこで想念が起動する。第六段落である。既に全行引用してあるが、大切な部分なのでもう一度、今度は初出形で引いてみる。

私は考へた、——ここにかうした峠があるとすることは、ここから眺められるあの山山の、ふとした一つの巖の高みにも、こことまつたく同じやうな小さな峠があるだらう。それらの峠の幾つかにも、風が吹き、蜂や燕が飛んでゐるだらう。そこにも私が坐つてゐる！——と。そして私は足もとに点々と咲いた白い小さな草花を眺めながら、それらの覆ひかくされた峠の幾つかをも知ることが出来た。

「峠」一篇の要諦はこの一節にあると私には思われる。「私」の考えが妄想であるか否かは問題ではない。「空虚」と「孤独」を抱えたまま、それでも「私」はうっとり和幸福感（のよなもの）に浸つており、その幸福感がも

う一人の〈私〉を呼び込んだことが重要なのである。もう一人の〈私〉はさらにもう一人の〈私〉を、そのもう一人の〈私〉はさらにもう一人の〈私〉を、そのもう一人の〈私〉はさらにもう一人の〈私〉を、そのもう一人の〈私〉は……呼ぶだろう。たとえひとときでも、半ば幻想でも、〈私〉と〈私〉の坐っている峠が次々に分身を生成していくのを実感することは、〈私〉をどれほど慰め勞ることだろう。ここで〈私〉ともう一人の〈私〉に〈太郎〉と〈次郎〉を重ねても、決して見当外れではないと思う。それは重層的な空間を把握するごく自然な方法ではないだろうか。もちろん、〈私〉がそのようなパラレルワールドを幻視するのはその〈空虚〉や〈孤独〉の裏返しであり、〈私〉はそのことに十分自覚的である。〈私は旅情に病の如き悲哀を感じてゐた〉という感懐は、〈私〉の疲労が身体より精神に重く蓄積されていることをうかがわせる。〈空虚〉や〈孤独〉までも動力として活用しなければならぬ状況が精神に過重な負担を強いていることを、〈私〉が気づいていないはずはない。

〈しかし私にあつて今日旅を行く心は、ただ左右の風物に身を托して行く行く季節を謳つた古人の心でなければならぬ〉。この一文の初出形は〈しかし私にあつて今日旅を行く心は、ただ現在に専念して行く行く季節を記つた古人の雅懷でなければならぬ〉である。〈記〉が単純な誤植だとすれば、他の異同は二ヶ所。一つは〈現在に専念して〉から〈左右の風物に身を托して〉への変更、もう一つは〈雅懷〉から〈心〉への変更である。先に後者を見ておこう。〈雅懷〉を〈心〉に差し替えたのは、〈雅懷〉という語の選択に自分ながら気取りのようなものを察知し、単純素朴な語にこそ真情を託すべきだと考え直した、ということではないだろうか。そして前者、〈現在に専念して〉から〈左右の風物に身を托して〉への変更。これはなかなか意味深い変更のように思われる。詩集収録形でこの一文を読めば、誰でも西行や芭蕉の吟行や遍歴を想起するだろう。〈雅懷〉という語も

この文脈に見合っているが、〈左右の風物に身を托して〉〈行く行く季節を謳う〉という行為の記述は〈雅懐〉以上に、漂泊する詩人のイメージを喚起するには有効であるように思われる。一方、〈現在に専念して〉は必ずしも詩を謳う〈古人の心〉と合致するとは限らない。いや、〈今日旅を行く心は〉に接続することを考えれば、〈現在に専念して〉は各地を経巡りながら風雅に歌を詠むどころか、計画通りに旅行の日程をこなす、というような実務的な意味に傾きそうに見える。そういう意味となれば、幻想に浸るような行為はむしろ御法度である。「峠」の要はその存在自体を否定されてしまう。——字句の変更には、この種の切迫した要請もあつたのではないだろうか。

さて、『測量船』で「峠」の次に置かれているのは「街」である。「峠」と「街」は散文詩という形式が共通するだけではない。内容面でも両者には密接な関連があるように思われる。三好が主題の十全な展開を犠牲にしてまで「峠」の位置を動かしたのは、この詩を「街」と組み合わせるためだったと私は考える。二つの詩の結節点に位置するのは梶井基次郎である。初出時、「街」の表題には〈——梶井基次郎に物語るために——〉という献辞が添えられていた（『青空』27号、一九二七年五月）。

街

三好達治

〔測量船〕

山間の盆地が、その傷ましい、荒蕪な杯盤の上に、祈念の如くに空に撃^ぶち上げてある一つの小さな街。夜ごと音もなく崩れてゆく胸壁によつて、正方形に画^かかれてある一つの小さな街。その四方に楊の並木が、枝深

く、すぎ去つた幾世紀の影を与へてゐる。今も明方には、颯々と野分のやうな羽音を落して、その上を水色の鶴が渡つて行く。昼はこの街の楼門から、鳴き叫ぶ豚の列が走りいで、転がり、しきりにその瘦せた黒い姿を、灌木と雑草の平野の中に消してしまふ。もしもその時、異様な哀音の軋るのを遠くに聞かざらば、時をへて並木の影に、小さな二輪車が丘のやうな緒牛の項に牽かれて、夏ならば瓜を積み、秋ならば薪を載せ、徐ろに、楼門の方へと歩み去るのを見るだらう。木の肌も黒く古びてしまつた楼門の、楯形に空を見透かす格子の中に、今は鳴ることすらも忘れてしまつた小さな鐘が、沈黙の昔ながらの威厳をもつて、ほのかに暗く、穹窿をなした天井に浮んでゐる。崩れるがままに崩れ落ちて行く胸壁の上に、または茂るがままにうら白く茂つてゐる楊の中に、鶴は集り、飛びかひ、白い斑のある長い尾を振り、終日石を敲くやうな叫びをあげてゐる。なほその上にも、たまたま月が上旬の終りに近く、その一抹の半円を、遠く散在する粟畑玉蜀黍畑の上、骨だつた山脈の上、杳かな昼の一点に傾けてゐるとしたならば、人はみな、荒涼たる風景を浪うち覆ふ、嘗て如何なる文化も手を触れなかつた寂寥の中に、おのがじしそのよるべなき運命を一瞬にして身に知り歎くであらう。そしてこの胸壁を周らした小さな街は、四囲の寂寥をしてさらに悲しきものとするために、時ありて幾条か、静かに炊爨の煙を空に炷くのである。

昔、この街を営むために、彼等の祖先は山脈のどちらの方角を分けてやつて来たのであらうか。この街の出来あがつた日、彼等の敵は再び山脈のどちらの方角を分けてやつてきたのであらうか。そして、この胸壁が如何に激しい戦を隔てて二分したのであらうか。それら総ての歴史は気にもとめず忘れられ、人人はひたすらに变りない習慣に従つて、彼等の祖先と同じ形の食器から同じ黄色い食物を摂り、野に同じ種を播き、

身に同じ衣をまとひ、頭に同じ鬘同じ冠を伝へてゐる。それが彼等の掟でもあるかの如く、彼等は常に懶惰であり、時を定めず睡眠を貪り、夢の断えまに立ちあがつては、厚い胸を張り、ごろごろと喉を鳴らして多量の水を飲みほすのである、気流がはげしく乾燥してゐるために。

やがて夜が来たとき、満潮に吞まれる珊瑚礁のやうに、暗黒と沈黙の圧力の中に、どんなに暗く、この街は溺れさり沈みさるのであらうか。そしてその中で、どんな形の器にどのやうな燈火がともされるのであらうか。もしくは燈火の用とでもないものであらうか。私はそれを知らない。今も私は、時として追憶の峠に立つて、遠くにこの街を眺めるのであるが、私の記憶は、いつも、太陽の沈む方へといそいで帰つてしまふのである。

初出形と詩集収録形とを比較すると、「峠」よりいくぶん少ないが、ここにも二十を超える異同がある。「峠」同様、変更のほとんどは表記や句読点の類である。もつとも、一行目に〈その傷ましい〉という形容句が挿入されたことと、後半部にある二ヶ所の変更、すなわち〈東洋の掟に従つて〉から〈それが彼等の掟でもあるかの如く〉への変更と、〈どんな形と色の燈火がともされるのであらうか〉から〈どんな形の器にどのような燈火がともされるのであらうか〉への変更は目立つ。第一の変更は〈荒蕪な〉という形容を増幅させて表現効果を高めるもの、第二の変更は偏見や差別意識といった非難を免れるための配慮、第三の変更はより正確な表現を目指したもの（形を問うならば燈火より器の方が妥当である）、と解せばいちおう間違ではないようだ。胸壁に囲まれた小さな〈街〉。建設されてから既に幾世紀もの年月を経ている古い〈街〉。その長い歴史のなかで人々が同じ産業・

同じ風俗・同じ生活を守りつづけてきた〈街〉。これはいつ、どこに存在した〈街〉だろう。

四方を囲む〈胸壁〉、〈棧門〉、〈鐘〉、〈穹窿天井〉、〈楊の並木〉、〈豚の列〉、〈猪牛〉、〈鵠〉、〈粟畑玉蜀黍畑〉、〈鬘〉と〈冠〉、といった要素を寄せ集めると、この〈街〉が三好も滞在したことのある朝鮮半島のどこかに発想の源をもつことは推定できる。空気が乾燥しているので人々が多量の水をほしがるという点も、朝鮮半島内陸の氣候に符合する。ただし、夜ごと崩れていく胸壁に囲まれ、懶惰な人々を住まわせながらも確実に廢市に近づいているこの〈街〉について、三好はなぜ梶井に〈物語〉ろうと考えたのか。その理由はまだわからない。そこで、この〈街〉の立地に目を向けてみる。〈山間の盆地〉とある。〈彼等（街の住民——引用者註）の祖先は山脈〉を分けてやって来た、とある。〈山間の盆地〉ならば梶井にも三好にも馴染み深い土地が日本にある。伊豆半島のほぼ中央に位置する湯ヶ島温泉である。川端康成を慕い、結核の療養を兼ねて梶井は湯ヶ島に二年近く逗留し、その間、三好も度々同地を訪れている。そして「峠」に改めて目を転じれば、〈名もない小さな〉峠に坐っている〈私〉は、湯ヶ島のすぐ南に位置する「天城」峠を眺めている。海辺の村を目指しているのだから、南へ下っているわけであり、とすると「天城」峠を〈私〉はその日の朝、越えてきたのかもしれない。さらに北にある湯ヶ島温泉の宿を早朝に発ち、今、午後少し遅くなって、ようやく海の近くまで辿り着いたところなのかもしれない。伊豆半島を縦断する道は一本道で、峠の上り下りをくりかえす、かなり体力を要する道である。しかしそれは梶井基次郎「冬の蠅」の〈私〉も、川端康成「伊豆の踊子」の〈私〉も、歩いた道である。そのことに励まされて「峠」の〈私〉は歩を運び、三好達治は筆を進めたのではなかったか。

〈今も私は、時として追憶の峠に立つて、遠くにこの街を眺める〉と「街」の〈私〉は語る。〈私〉が〈峠〉か

ら〈遠く〉を眺める、という構図はほとんどそのまま「峠」の〈私〉にも重なっている。「峠」でも〈私〉は〈峠〉から〈遠く〉を眺めていた。ただ眼差しの向かう対象が違っていた。「街」で〈私〉が眺めるのは〈街〉。「峠」で〈私〉が眺めるのは「天城」などいくつかの草山¹²⁾。「峠」のなかの〈峠〉からの視線はバラレルワールドを現出させ、「街」のなかの〈峠〉からの視線は遠くの〈街〉を現出させた。もし両者に重なりが認められるならば、後者で眺められる〈街〉は、〈私〉の記憶・想像・無意識が集約された、〈私〉の過去の世界を意味することになると思われる。そして三好が自らの幼少年時代に材を取った作品の主人公に〈太郎〉という名を当てたこと、「街」初出時に添えられていた献辞、作品の舞台のモデルなどを想起すると、〈太郎〉と対になる〈次郎〉には、二文字をその名のうちにもつ基次郎¹³⁾が当然のごとく有力候補として浮上する。さながら〈太郎〉と〈次郎〉のように、幼い三好の傍らに幼い梶井がいる。そのような映像が実感を伴って、ときに三好の想念を過つたのではないか。二篇の散文詩における〈峠〉からの眺めは、私にこの空想を示唆してやまない。

六、おわりに——「祖母」とその他の二行——

『測量船』が出版されたとき、堀口大学は次のような文章を草して三好達治を慰藉し、激励した（一部のみ引用する）。

さて、出版された『測量船』を一読して、最初に私が思ったことは、予じめ百二十頁と制限されたこの叢

書は、三好君の第一詩集としては窮屈すぎはしなかつたかといふことだ。私には、初衣からいきなり、自分の寸尺に合はないお仕着を着せられた三好君が気の毒でならない。それかあらぬか、三好君は弟の洋服を借りて着た人のやうに、不自由さうな身振で、この詩集を編んでゐる。私の記憶にある好きな作品で、『測量船』の中に収録されてゐないものだけでも一二にとゞまらない。

詩人としての自らの全き姿を百二十頁の小詩集に示すには三好君はあまりに大きすぎる、複雑すぎる、多方面すぎる。ために『測量船』は三好君の詩の見本帖の如きものとなつた。またやむを得ないことであらう。

〔三好達治君の「測量船」——書いたまま出し忘れた昭和六年春の文〕『作品』一九三三年一月）

〈好きな作品で、『測量船』の中に収録されてゐないもの〉が何か、堀口大学は具体的には言及していないが、作品の取捨選択はたしかに詩篇個々の出来栄えだけでなされたわけではない。どのような作品が選に漏れたのか。飛高隆夫は選外とされた作品を四つに整理している。⁽²²⁾ 第一は〈少年時の記憶〉、第二は〈父母の記憶〉、第三は〈死の誘惑〉、第四は〈あてどない空想の上に立つた作品〉。この分類法に従えば、〈太郎〉と祖母が登場する詩は第一のグループに属することになる。そしてこの第一グループが、四つのグループのなかで一頭地を抜くことはたしかだろう。では第一グループのなかで二行（詩）の観点から上出来といえる詩は何か。最初に挙げられるのは次の作品だと思ふ。

祖母

三好達治

〔『青空』16号、一九二六年六月、未刊〕

祖母は螢をかきあつめて

桃の実のやうに合せた掌ての中から

沢山な螢をくれるのだ

祖母は月光をかきあつめて

桃の実のやうに合せた掌の中から

沢山な月光をくれるのだ

三行二連のこの詩「祖母」を二行詩「雪」の変奏と捉えるのは強引だろうか。第一連に〈螢〉、第二連に〈月光〉が配されたこの作品がもし美しく、その美が二つの連に組み込まれた小さな光にも支えられているとすれば、「雪」と「祖母」を同列に扱うのは難しくなる。〈太郎〉も〈次郎〉も本来美しいものでも醜いものでもない。そもそも美醜の尺度を適用できない存在である。だから「雪」という詩の美しさに〈太郎〉と〈次郎〉が直接関与することもない。⁽²³⁾

〈螢〉から〈月光〉へと渡されたバトンを、次に何（誰）に渡せばいいのだろうか。さしあたり適当な対象が見つからない。〈掌の中〉に包み込むことのできる小さな光。豆電球などは論外なので選択肢は限られている。しかし、いい考えはないか、などと懸命に頭を捻ったりする行為は、二行詩「雪」の情調にはそぐわない。白鳥は水面下で必死に足を動かしていても、水面を優雅に滑っていかなければならない。そこで、「雪」と「祖母」を

巡る問題はひとまず措くことにし、二行仕立ての詩句と二行単位から展開する詩（の一部）を最後にいくつか挙げて、本稿を締め括ろうと思う。

鵜——オモシロクナイナア……。

訝——……シロクナイナア……。

〔岬〕『垂』35号、一九二七年二月、原題「しゆうしようとまん」、未刊

街と街との間から 山が見える 青い靄がかかつてゐる

家と家との間から 川が見える ……舟がゆく

〔漁家〕前半二行『閒花集』

なぜだらう 私の耳が私に囁く お前一人がとり残されたと

なぜだらう 椽の黄葉の鮮やかさ はや新雪の眩ゆい立山 〔黄葉〕中間部二行『閒花集』

竹の青さは身に透る

竹の青さは骨にも透る

〔竹の青さ〕冒頭、『砂の砦』白井書房、一九四六年七月

海にもゆかな

野にゆかな

わが肩の上に雪はふる

雪はふる

(以上四行「雪はふる」『砂の砦』)

松に来て啼く朝の鳩

——雨の鳩 秋の鳩

夢ならばかくてさめよう

夢ならばなにをなげかう

(以上四行「雨の鳩」『駱駝の瘤にまたがつて』創元社、一九五二年三月)

沈黙ふかい春の枯木

靄のなかなる冬木立

(「春の枯木」『百たびののち』『定本三好達治全詩集』筑摩書房、一九六二年三月)

本稿では四行詩は取り上げないと明言したにもかかわらず、二つだけ引いてしまった（「漁家」と「黄葉」）。念入りに作成された四行詩はやはり分析への興味をそそるのだ。しかし今は二行詩に戻らねばならない。本当に面白いのは、二行単位の詩想を巧緻・軽妙に発展させた応用篇の方である。題材がたとえ卑俗でも、どんなに他愛なものでも、それらは実に優雅である。だから面白いのである。

かすかなる

かすかなる声はすぐ

はらはらと今ふりいでし雨の音

ひそかに軒を走る夜

時雨ふるかかる夜頃よころを音ねもひくく

渡るは何の鳥ならん

かすかなる

かすかなる声はすぐ

〔時雨の宿〕全四連中の第一連、『故郷の花』創元社、一九四六年四月）

四方よもの壁かべにも

厨くしやにも

また落葉らくえつつむ廂むらにも

屋根のうへにも鳴く蟋蟀いしじこ

屋根のうへにも鳴く蟋蟀
かくて彼らは夜もすがら

あるじ
主が貧とかたくなと

才短きをうたふなり

〔蟋蟀〕全十二行中の中間部分、『故郷の花』

沖の島

沖の沖の島

そのかず八九 十二三

みなかげ青し

遠きはいよよほのかなる

かしこにも人住むと見よ

沖の島

沖の沖の島

その名を知らず

〔沖の島〕冒頭、『砂の砦』

春といふ

春といふ

誰がいふ

月出でて

日も昏れぬ

月出でて

雲はだら

〔春といふ〕冒頭、『駱駝の瘤にまたがつて』

秋だから 彼方の窓に鎧扉が下り

秋だから 並木もやがて裸になる

秋だから 秋だから

噴水の声が高くなり

秋だから 葡萄は熟れ 梨は熟れたが

何かしらおれは愚かなもの忘れ……

〔秋だから〕冒頭、『駱駝の瘤にまたがつて』

註

（一）行分け詩「夜」、散文詩「鵜」「太郎」などに〈太郎〉という名の少年が登場する。

(2) 「雪」や「Enfance finie」は同題で二篇ずつ制作されている。少年〈太郎〉と祖母との交流を描いた詩篇も複数あるが、いずれも未刊。

(3) 三好達治の唯一の歌集『日まはり』（椎の木社、一九三四年六月）の収録作はすべて四行分ち書きである。全集第一巻には『日まはり』に洩れた作も含めて合計二百五十七首の短歌が収められており、そのうち四行分ち書きが二百三十六首、二行分ち書きが二十一首である。

(4) ジュウル・ルナル作／岸田國士訳『葡萄酒の葡萄酒作り』（春陽堂、一九二四年四月）、原著の刊行は一九四四年。ジュウル・ルナル作／岸田國士訳『博物誌』（白水社、一九三九年）、原著の刊行は一九四六年。両書には重複する作品が多い。

(5) 鴉の鳴き声から人間の言葉の意味を聞きとる、という機智的な主題表出方法。鴉の声をルナルは疑問詞と捉え、三好は悲哀・絶望・嗚咽などをあらわす感嘆詞と捉えた。

(6) 二つの詩行の間に少し空白を作るのは北川冬彦と安西冬衛も同様である。正確を期すならば、これは一行二連形式と呼ぶべきかもしれない。あるいは余白が大きい二行詩と。だがレイアウト上の措置が踏襲されている可能性もあり、收拾がつかなくなる恐れがあるため、本稿では形式の新設は行なわずに論を進める。

(7) 三十一番目に置かれている作品「アヴェ・マリア」にも、二行で一連をなす詩行が組み込まれている。〈私は汽車に乗るだらう、夜が来たら。／私は山を越えるだらう、夜が明けたら。〉、〈私は何を見るだらう。／そして私は、何を思ふだらう。〉、〈雲は風に送られ／私は季節に送られ〉、〈私は急いで十字を切る、／落葉の積つた胸の、小径の奥に。〉、〈私のハンカチは新しい。／それに私の涙はもう古い。〉、〈——もう一度会ふ日はないか。／——もう一度会ふ日はないだらう。〉。以上、六つの組み合わせがある。だが、二行でない部分にある詩行との往還によって物語の展開を起伏あるものにしつつ均衡を図ろうとしている作品なので、二行を基本単位として構成された詩に含めるのは適当でないかと判断した。

(8) 河上徹太郎「三好達治の追憶——はにかみ屋としての半面」（『文学的回想録』一九六五年四月）によれば、「パン」の結末に登場する〈あわてものの蟹〉に見立てられたのは河上徹太郎なのだという。この文章で河上

は、三好の批評嫌いについて次のように述べている。〈三好は大体自分の詩を批評されるのを好まなかった。殊に私のように自分の特異な文学観を述べる材料に使って、彼の或る点高踏的な詩的イメージを、自意識的な作業に分析することは、愉快なことではなかった筈だ。『河上はおれの頭をサンパツ屋みたいに勝手に刈りやがった、そんならそれでいいよ、我慢するよ。』と彼は或る時酒を飲みながらカラんで来たのを、今でもはっきり覚えてる。河上の言に従うならば、三好は「パン」を巻末に据えることで、『測量船』を通読した者に對して批評を牽制する意思を示したことになる。

なお、三好達治の詩ではその初期から後期まで、自己の反日常的・非社会的・非妥協的要素——三好という詩人においてこれは〈旅人〉と密接に関わる——の抽出によって成立する〈影〉が、しばしば重要な役割を担う。中期以降、〈影〉は〈驢馬〉の形象をもつて作中に登場するが、初期には語り手の飼犬にその任が当てられていた。四行詩「プブル」（『南窗集』所収）に先行する「パン」は、三好詩の〈影〉の系譜の嚆矢といえる（ただし、「鬘のうへ」の〈影〉を除いた場合）。三好自身、そのような自己認識と志向性が今後の詩作の重要なモチーフになると予感したからこそ、「パン」を『測量船』の巻末に置いたのではないだろうか。この〈影〉については拙稿「三好達治の〈影〉——驢馬と旅する詩人」（大谷大学文藝学会編『文藝論叢』第92号、二〇一九年三月）を参照されたい。

(9) 藤本寿彦「三好達治『測量船』論——遅れてきた詩人のかたち」『現代詩手帖』二〇〇〇年一〇月。のち、『周縁としてのモダニズム——日本現代詩の底流』（双文社出版、二〇〇九年二月）に収録。

(10) 「三好達治における口語四行詩とその周囲」（神戸松蔭女子学院大学・短期大学研究紀要（人文科学・自然科学）篇）41号、二〇〇〇年三月、「立ちどまる旅——三好達治における口語四行詩の終焉」（『日本現代詩歌研究』第四号、二〇〇〇年三月）、「三好達治詩への通路——四行詩における指示語を中心に」（『現代詩手帖』二〇〇〇年一〇月）など。いずれも拙著『三好達治と立原道造——感受性の森』（至文堂、二〇〇五年十二月）に収録。

(11) 阪本越郎「鑑賞」『日本の詩歌22 三好達治』中央公論社、一九六七年一二月。

- (12) 『詩を読む人のために』(至文堂、一九五二年四月)などで三好達治は島崎藤村「千曲川旅情の歌」の一字一句を解きほぐすように読み、藤村詩の修辭の見事さを主張している。学生時代、藤村宅の近くに下宿していたことから親近感も抱いていたようで、清浄・端正な哀感に満ちた追悼詩「島崎藤村先生の新墓に詣つ」(『故郷の花』所収)を制作したり、自らの若き日を懐かしみつつ藤村へ思いを馳せたりしている(『風蕭々』『東京雑記』『藝術新潮』一九五〇年一月～二月)。
- (13) 三好達治『萩原朔太郎』筑摩書房、一九六三年五月。
- (14) 三好達治は大部の論考「現代詩概観」で「ほのかにひとつ」を取り上げ、「白秋詩のなよやかに軽妙な、まことにありとしもなきその長所を見るべき佳品」と評している(高村光太郎編『日本の詩歌』毎日新聞社、一九五四年四月)。
- (15) 荒川洋治「手本のうた」『毎日新聞』二〇〇八年六月一日(夕刊)。のち、『読むで思う』(幻戯書房、二〇〇八年一月)に収録。
- (16) 荒川洋治『詩とことば』岩波書店、二〇〇四年十二月。
- (17) 註(16)に同じ。
- (18) 飛高隆夫「三好達治「測量船」について二、三」『四季派学会論集』第九集、二〇〇〇年三月。のち、『三好達治・西垣脩』(有文社、二〇一一年一〇月)に収録。引用は同書に拠る。
- (19) 註(18)に同じ。
- (20) 註(18)に同じ。
- (21) 「峠」の明るさと「街」の暗さは写真のポジとネガを思わせる。だから唐突なようだが、両者の組み合わせを村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(新潮社、一九八五年六月)に当て嵌めることもできそうだ。もちろん、主人公が身体ごと存在する(ハードボイルド・ワンダーランド)が「峠」、主人公の脳内にある(世界の終り)が「街」である。なお、(陽の落ちないうちに)旅籠の窓から(岬を眺めよう)と自らを急がせる(私)「峠」と、(いつも、太陽の沈む方へといそいで帰ってしまふ)「私の記憶」「街」と

の間には、主客の關係にも因果關係にも通じる相似性が認められる。

- (22) 飛高隆夫「三好達治研究——『測量船』とその周辺」『國語と國文学』一九八六年五月。のち、「三好達治『測量船』とその周辺」と改題して前掲書に収録。引用は同書に拠る。

- (23) 「祖母」の美に関しては、原子修の音数構造の分析により、この詩のもつ〈華麗なりズム構造〉が既に検証されている（『近代詩の美の考察』『日本現代詩歌研究』第二号、一九九六年三月）。韻律の美と意味・形象の美との連関・連繋はむろん詩においては極めて重要な論点だが、今は提示に留めておく。

※三好達治の作品の引用は、『三好達治全集』全十二卷（筑摩書房、一九六四年一〇月～一九六六年一月）に拠った。三好以外の詩人の作品についても全集・著作集・全詩集からの引用を原則としたが、それがかなわない場合は収録詩集あるいは初出誌に拠った。漢字は原則として新字に改め、ルビは適宜省略した。